32.64/48

1
1948

ИСКУССТВО КИНО

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ С ГЛУБОКИМ ПРИСКОРБИЕМ ИЗВЕЩАЕТ О СМЕРТИ ВЫДАЮЩЕГОСЯ МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ, ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РСФСР, ЛАУРЕАТА СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ, ДОКТОРА ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОРА, КИНОРЕЖИССЕРА

Сергея Михайловича

ЭЙЗЕНШТЕЙНА,

ПОСЛЕДОВАВШЕЙ 11 ФЕВРАЛЯ 1948 ГОДА.

СОДЕРЖАНИЕ

Итоги 1947 года 1

В. ЖДАН. Важнейшая тема советского киноискусства (к XXX-летию Советской армии) 5

Дм. ЕРЕМИН. Болезни нашего роста 7

Ю. ЛУКИН. „Сельская учительница“ 11

Николай ОТТЕН. Стиль и стилизация 15

Г. КРЕМЛЕВ. У истоков нового жанра 20

Ф. КРАВЧЕНКО. Фильм о советской Украине 24

Л. ГРОМОВ. „Ленинград“ 26

Виктор ШКЛОВСКИЙ. „В некотором государстве...“ 27

Гр. ЧАХИРЬЯН | П. А. Бархударян | 32

На обложке: кадр из фильма „Сельская учительница“.
Фото С. Урусевского.

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва 1948

1948
ЯНВАРЬ — ФЕВРАЛЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 1
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ИТОГИ 1947 ГОДА

1947 год был для советской кинематографии годом перелома, началом перестройки, серьезного осмысления больших проблем современности, раскрывающих смысл великих побед, одержанных нашим народом.

Исторические постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, опубликованные в 1946 году, поставили перед советским искусством самые главные вопросы, с исключительной силой определили задачи киноискусства нового времени.

Борьба за высокую идейность, за партийность киноискусства, борьба за создание полноценного художественного образа народа-победителя, народа-строителя коммунизма, осуществляющего великий сталинский пятилетний план; борьба с проявлениями чуждых, враждебных влияний; борьба с безыдейностью и аполитизмом — таковы основные задачи, поставленные перед советским киноискусством. Серьезность и глубина этих задач были поняты и осмыслены мастерами кинематографии.

В какой же мере ответило киноискусство на требования, выдвинутые народом, партией и правительством?

Об огромном плодотворном влиянии решений партии по вопросам искусства на мастеров кинематографии говорят созданные в прошедшем году фильмы «Сказание о земле Сибирской», «Сельская учительница», «Русский вопрос», «Пирогов», «Весна», «Алишер Навои». Эти произведения сочетают в себе высокую идейность, содержательность с подлинно художественной формой. Разнообразные по своему жанровому решению, по творческому почерку создавших их сценаристов и режиссеров, они указывают те пути, по которым должно двигаться наше искусство к высотам социалистического реализма.

Вместе с тем 1947 год оказался годом рождения нового национального киноискусства в Латвии, Эстонии, Литве, — что является крупнейшей победой советского кинематографа.

Прошедший год отмечен также выпуском на экран новых значительных произведений документальной и научно-популярной кинематографии, свидетельствующих о бесспорных успехах в развитии этих областей советского киноискусства.

При анализе произведений, выпущенных в 1947 году, критерием для суждения о них должны являться следующие основные моменты:

насколько эти произведения были проникнуты духом партийности, насколько полно в своих фильмах мастера киноискусства отразили величие нашей эпохи, насколько слова—«у советского искусства нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства» — стали для них боевой программой;

и второе — какова художественная ценность вышедших в этом году фильмов, ибо произведение киноискусства, как бы оно ни было тематически верно и актуально, не будет настоящим оружием в наших руках, если его художественные качества находятся на низком уровне; ибо нельзя забывать указаний партии о том, что «советский зритель вырос, его культурные запросы и требования увеличились, а партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства».

Именно с этих позиций мы должны рассматривать достижения и недостатки советского киноискусства.

Первое, что бросается в глаза при обзоре вышедших в 1947 году фильмов, это несомненный поворот киноискусства к темам современности. Героем многих фильмов стал наш современник — активный строитель коммунизма, советский патриот, человек большого интеллекта, высокой гражданской морали.

Фильмы, посвященные нашей современности, можно разбить на две группы: фильмы об Отечественной войне и фильмы о социалистическом труде и восстановлении нашей страны. Деление это условно, ибо и тут и там в центре фильмов наш современник, его моральный облик, его духовные качества. Такое деление позволит лишь ярче обрисовать ведущие тенденции и обнаружить тематические пробелы, восполнение которых является долгом советской кинематографии.

Бессмертный подвиг, совершенный нашим народом в Великой Отечественной войне, еще очень долго будет привлекать к себе внимание художников.

В 1947 году на основании предшествующего опыта, а также нового осмысления задач киноискусства создан ряд значительных произведений кинодраматургии — «Сталинградская битва», «Третий удар», в которых правдиво, в форме художественной хроники рассказано о генеральных сражениях, решивших исход Великой Отечественной войны.

В этом же году создается ряд фильмов, посвященных показу облика мужественного советского человека на войне, — это фильмы: «Маритэ», «Возвращение с победой», «Александр Матросов», «Повесть о «Неистовом», «Подвиг разведчика». Эти фильмы различны по своей

проблематике, по материалу, который они освещают, они не равноценны по своим художественным качествам, различны по своим жанровым признакам; но их об'единяет стремление правдиво показать черты победителя, раскрыть его духовный мир, его моральный облик.

Не менее значительна и другая группа картин, посвященная нашей советской интеллигенции, принимающей деятельное участие в восстановлении страны, в строительстве социализма. Сюда относятся такие фильмы, как «Сельская учительница», «Сказание о земле Сибирской», «Весна», «Жизнь в цитадели», «Поезд идет на Восток», «Голубые дороги», «Мальчик с окраины», «Алмазы». Эта группа фильмов, вне зависимости от их качества и жанрового решения, охватывает широкий круг тем: о лучших людях советской науки, об учителях, стремящихся передать свои знания народу, об инженерах, геологах, музыкантах. В этих фильмах подняты многие проблемы, волнующие советскую интеллигенцию.

Итак, обращение нашего киноискусства к современным темам стало непреложным фактом. Наш современник стал героем большинства кинофильмов, выпущенных в прошедшем году. Но все же этих картин еще очень мало и далеко не все они отвечают тем главным задачам, которые были поставлены партией перед советским искусством.

Проблематика этих фильмов значительна и интересна, но ограничена. Новатор производства, стахановец, колхозник уступил свое место в фильме другим героям, и если величественные картины трудового под'ема, вдохновенный труд стахановцев и колхозников мы все чаще и чаще видим в нашей хронике, в таких документальных фильмах, как «День победившей страны», «Советская Украина» и других, то художественная кинематография еще не рассказала своему зрителю о том, как рождаются стахановские рекорды, не об'яснила, почему тысячи наших рабочих уже сейчас достигают норм пятидесятого года, не показала всей той кипучей деятельности, напряженной и плодотворной, которой живут рабочие и колхозники страны социализма.

Из года в год переходят темы о нефтяниках и металлургах из одного тематического плана в другой и не находят своего раскрытия в произведениях киноискусства. Нам могут сказать, что литература тоже в долгу перед рабочим классом, что у нас еще нет хороших романов и повестей, посвященных жизни заводов, шахт и фабрик. Но может ли кинематограф ссылаться на такое явление, как на причину, помешавшую ему создавать фильмы на эту тему? Конечно, нет! Опыт советского киноискусства утверждает другое. Мы вправе гордиться такими фильмами, как «Дела и люди», «Встречный», «Большая жизнь» (первая серия), «Трактористы», «Богатая невеста», «Ночь в сентябре», в которых был воспет труд, социалистическое соревнование, показана жизнь рабочих и колхозников.

В прошедшем году эта тематика не стала еще в центре внимания нашего киноискусства. Пафос восстановления шахт, заводов, как и трудовой подвиг мастеров высоких урожаев не нашел должного раскрытия в художественных кинофильмах.

Видимо, это об'ясняется тем, что мы еще не извлекли полностью уроков из постановления ЦК ВКП(б) по картине «Большая жизнь» (вторая серия), в котором с исчерпывающей ясностью были даны и программа и методы показа нашей действительности.

Таким образом, очень серьезной и, пожалуй, основной темы современности не оказалось в фильмах 1947 года.

Не отразило со всей полнотой наше искусство и такой важнейшей темы, как борьба Советского Союза за мир и победу демократии на международной арене.

Не показан в фильмах прошлого года образ партийного руководителя, не было на экране ни одного историко-революционного фильма, который бы продолжил великолепные традиции «Щорса», «Чапаева», фильмов о Ленине.

Не оказалось в наших фильмах изображения советской молодежи, раскрытия мыслей и чувств, которыми живет сегодня юное поколение большевиков. Не отраженными в произведениях киноискусства остались проблемы семьи, мало сказано нам о морали человека социалистического общества. Не создан еще такой обобщающей силы образ современника, человека новой сталинской пятилетки, который бы встал рядом с героями прежних десятилетий, глубоко и правдиво показанными в киноискусстве.

Национальная кинематография в прошедшем году создала несколько интересных фильмов, но большинство из них посвящено прошлому. Нет сомнений, что эти фильмы нашли бы себе достойное место в тематических планах, если бы рядом с ними в достаточном количестве создавались произведения, отражающие сегодняшний день, столь богатый событиями и конфликтами, значительными и волнующими. Такие фильмы, как «Навои», «Фаталихан», бесспорно свидетельствуют о росте узбекской и азербайджанской национальной кинематографии, о таланте режиссеров и актеров, исполняющих главные роли, о вкусе постановщиков и художников, об овладении ими мастерством, необходимым для постановки монументальных исторических картин. Несомненный интерес с точки зрения роста молодых национальных кадров представляет и фильм «Колыбель поэта», снятый режиссером К. Пипинашвили.

Но ни кинематография Грузии, Азербайджана, Узбекистана, ни кинематография Армении, ограничившаяся выпуском лишь одной сказки «Анаит», ни большинство киностудий других национальных республик не создали ни одного фильма, посвященного современным темам, отражающим жизнь этих республик.

Этот коренной недостаток в работе старейших национальных киностудий, имевших в прошлом серьезные достижения, как будто бы на первый взгляд отсутствует в украинской кинематографии, ибо Киевская киностудия в этом году выпустила два фильма, посвященных современным темам — «Подвиг разведчика» и «Голубые дороги». Но исчерпывают ли они в какой либо мере те задачи, которые стояли перед работниками украинского киноискусства? Нам думается, что нет! Каждый из этих фильмов мог бы быть поставлен и на любой другой киностудии, в том числе и на Киевской, если бы рядом с ними создавались фильмы, характеризующие жизнь украинского народа, если бы в этом году мы увидели в фильмах образы шахтеров Донбасса, строителей Днепрогэса, колхозников, одержавших великую победу в борьбе за урожай.

Поворот нашего киноискусства к темам современности совершен далеко в недостаточной степени.

Причины этого нужно искать в отставании нашей кинодраматургии, в бытующих еще сегодня теориях о том, что трудно писать, когда художника еще не отделяет от происходящих процессов достаточная временная дистанция; и хотя этот тезис неоднократно опровергался и теоретически и практически, он все же еще продолжает жить в сознании многих драматургов. Причины эти кроются в настроении кинорежиссеров, часто предпочитающих ставить фильмы на историческом и «отстоявшемся» материале.

Но, пожалуй, одна из главных причин заключается в малом количестве картин и в неравномерности их выпуска на экран. Здесь прямая зависимость: чем чаще и равномернее мы будем выпускать киноКартины, тем многообразнее и полнее мы сможем отразить величие нашей эпохи. Увеличивая в послевоенные годы количество картин, советская кинематография добьется тем самым расширения тематики и жанрового разнообразия. Но слишком медленно идет этот рост. Трудно требовать от киностудии, выпускающей в год одну или две картины (а таких студий еще не мало), значительного расширения тематики. Советская кинематография, призванная в своих фильмах рассказать о великой созидательной силе сталинских пя-

тилеток, о героическом труде, о моральном облике советского человека, борясь за выполнение пятилетки в четыре года, сама должна сделать серьезные выводы, увеличивая количество картин и планируя их выпуск так, чтобы на нашем экране равномерно появлялись новые фильмы.

В прошедшем году значительное количество кинофильмов было снято по лучшим произведениям советской литературы. Действительно, вряд ли в каком-либо другом году экранизировалось столько литературных произведений: «Русский вопрос», «За тех, кто в море», «Молодая гвардия», «Алмазы», «Жизнь в цитадели», «Победа» и другие. В этом же году написаны сценарии по таким произведениям, как «Люди с чистой совестью», «Спутники», «Ночь полководца», «Повесть о настоящем человеке», «Два капитана», «Красный галстук» и ряд других.

Причины этого вполне понятны и закономерны. Литература является родной сестрой кинематографа, наболее близким к нему родом искусства; она всегда давала кинематографу материал для создания хороших кинофильмов. В 1947 году советская проза достигла значительных успехов и поэтому вполне понятно желание воплотить на экране ряд любимых советским народом образов.

Есть и другая не менее важная причина. За последнее время чрезвычайно выросли требования к сценарию. Если раньше иногда в производство запускались ремесленные, наскоро скроенные сценарии и считалось, что режиссерское и актерское мастерство должно восполнить пробелы драматургии, то сейчас уже всем ясна роль сценария, являющегося идейно-художественной основой фильма.

Как бы ни было высоко режиссерское мастерство, оно не может восполнить идейную неполноценность художественных образов сценария, прикрыть бедность психологических характеристик, исправить ложные, надуманные конфликты. Никакими ухищрениями и правдивыми актерскими интонациями не улучшить ложного диалога. Явно кончает жизнь ремесленный сценарий, основанный на голом профессионализме, не опирающийся на глубокое знание жизни.

В прошедшем году проза оказалась более зрелой, чем кинодраматургия. Отсюда и понятно столь широкое обращение к ней кинематографа.

Но значит ли это, что такое увлечение экранизацией, при сравнительно малом количестве картин, является только положительным явлением? Конечно, нет! Оригинальные киносценарии всегда занимали виднейшее место в советской кинематографии. Над этим обстоятельством следует задуматься многим нашим кинодраматургам, если они не хотят обречь себя на то, чтобы стать только экранизаторами.

Считая вполне закономерным и плодотворным появление на экране ряда кинокартин, поставленных по литературным произведениям, не нужно забывать о том, что полноценная кинодраматургия может вырасти только на путях создания оригинальных произведений для кино.

Не менее важным является вопрос о методе воплощения на экране литературных произведений. Советская кинематография первая в мире утвердила бережное отношение к литературному произведению при переработке его для кинематографа. В советской кинематографии литературные произведения перерабатываются не для того, чтобы извратить замысел автора или воспользоваться одной из сюжетных линий, случайно выхваченной из романа или повести. Советские драматурги и режиссеры стремятся к тому, чтобы передать на экране идею произведения, его поэтическую сущность, его образы. Это характерно для всех наших лучших фильмов, созданных по произведениям классиков или советских авторов.

Но было бы ошибочно думать, что уберечь от искажений может механическое перенесение на экран романа или пьесы. Подлинно творческая экранизация всегда подразумевает творческую переработку литературного произведения. Роль копииста, роль ремесленника, создающего только копию, всегда была чужда лучшим советским художникам, экранизирующим роман. Они никогда не ограничивались тем, чтобы приспособить литературное произведение для экрана или механически раскадровать его, но искали новых путей для воплощения его на экране.

К сожалению, в прошедшие годы мы столкнулись с рядом неудач при экранизации литературных произведений. Неудачной явилась экранизация романа «Робинзон Крузо», когда это классическое произведение было превращено в цепь отдельных эпизодов, не связанных в единое целое. В ряде других случаев, при экранизации ограничивались только приспособлением для экрана того или другого произведения, а не перерабатывали его творчески. Это относится к сценарию «Молодая гвардия», в котором оказались непреодоленными идейные ошибки романа. Творческое воплощение на экране требует смелого проникновения в материал, изменения трактовки отдельных линий сюжета, восполнения пробелов произведения и исправления его слабых сторон.

Особое значение имеет и отбор материала для экранизации. Не каждый даже удачный роман или повесть может послужить хорошей основой для кинофильма.

Фильм «Свет над Россией» был снят по пьесе, уже потерявшей свою актуальность и не заслуживавшей того, чтобы быть экранизированной. Если к этому добавить, что переработка пьесы для экрана была проведена недостаточно радикально и слабые стороны пьесы были усугублены при воплощении в кинофильм, то станет понятно, почему режиссера С. Юткевича постигла творческая неудача и в результате получился порочный, художественно слабый фильм.

Так, в истекшем году, на его удачах и ошибках еще раз должна быть осознана ведущая, основополагающая роль сценариста в создании фильма. Сценарий — мозг и душа фильма, а писатель-сценарист является в нем философом, учителем, моралистом, борющимся за утверждение высоких общественных идеалов.

Большие качественные требования, стоящие сегодня перед киноискусством, диктуют необходимость самой непримиримой борьбы с поверхностным, недобросовестным подходом к изображению действительности, борьбы с ремесленничеством и штампом, с одной стороны, и с некритическим, раболепным отношением к формам буржуазного искусства, с другой стороны.

Степень правдивости изображения действительности измеряется не отвлеченно взятой идейной стороной произведения. В художественном произведении безусловное знание материала и убедительность художественных образов доказывает нам верность идеи, правдивость замысла.

Мы вправе сегодня требовать от кинопроизведений более глубокого психологического раскрытия образов героев и более разнообразного жанрового решения.

Истекший 1947 г. был годом, когда на экране основное место заняли фильмы, однообразные по своему жанровому решению. «Мальчик с окраины», «Маритэ», «Рядовой Александр Матросов», «Колыбель поэта», «Фатали хан» — представляют по жанру биографические повести, в которых целостная драматургия и сквозной сюжет заменены драматургией эпизода. Нам понятно стремление авторов к охвату большого круга вопросов в своих произведениях, к вскрытию закономерностей исторического процесса, к выявлению типических характеров в их становлении и развитии, обусловленном жизнью страны. Но разве широкий исторический фон и изображение процесса всегда должны быть показаны на протяжении долгих лет? Разве нет великолепных примеров в истории нашей литературы и кино, когда огромные проблемы ставились и решались на локальном сюжете? Нет ли здесь стремления

все же как-то миновать раскрытие конфликтов на материале сегодняшнего дня, и нет ли здесь забвения того, как строить сюжет, последовательно и глубоко раскрывая в нем большие проблемы? Самым важным для современного искусства является — умение вскрыть и показать конфликты, рожденные новым временем, раскрыть характеры наших героев, причем показать их не иллюстративно, не как некий символ, а художественно убедительно, образно выявляя сущность явлений и их глубокий внутренний смысл.

Иллюстративность в решении темы, схематичность является большой бедой наших фильмов.

Даже лучшие из них часто не избегают этого греха.

Фильм «Маритэ» (поставленный по сценарию Ф. Кнорре) в большой степени страдает такой схематичностью и иллюстративностью, в нем все эпизоды построены как иллюстрация одной общей мысли о патриотизме, о верности родине. Темы эпизодов часто не раскрываются в диалоге, отвечающем только на общую мысль, и поэтому фильм лишен того драматического напряжения и той силы эмоционального воздействия, которую он мог бы иметь по своей теме, по своему материалу.

Не интересно и не полно показан характер героя в фильме «Мальчик с окраины» (сценарий В. Кожевникова, И. Прута), где схематичность решения также помешала созданию живого убедительного образа героя, где растянутое изображение всего жизненного пути привело к поверхностному показу современности.

Перестала быть веселой наша комедия. Комедии «Новый дом» и «Поезд идет на Восток» не могут считаться образцами комедийного жанра, в них и сюжет, и, главное, диалог не являются веселыми, в них нет необходимой остроты и яркости образов.

Совсем исчезли с экрана фильмы приключенческие и научно-фантастические. А главное, во многих фильмах ощущается некая инерция в поисках жанровых решений.

В начале нового года не рано напомнить о том, что неумение глубоко и образно мыслить, неумение преодолеть иллюстративность и поверхностность, неумение находить интересные жанровые решения — может гибельно отразиться на новых фильмах.

О серьезном переломе в развитии советской кинематографии свидетельствуют лучшие художественные фильмы 1947 года.

«Сказание о земле Сибирской» — это подлинно народный фильм, правдиво, с большим волнением рассказывающий о неразрывной связи народа и художника в нашей стране, о замечательных моральных качествах советских людей.

Прекрасно показан путь сельской учительницы, отдавшей всю свою жизнь воспитанию молодого поколения, в фильме «Сельская учительница».

Образцом смелого, подлинно творческого воплощения на экране литературного произведения является фильм «Русский вопрос», разоблачающий презренную сущность хозяев американской прессы — Макферсонов.

Несомненной удачей в области биографического жанра является фильм «Пирогов» о великом русском хирурге.

Творческий опыт создателей этих фильмов должен быть использован для того, чтобы скорее избавиться от тех недостатков и ошибок, которые еще не изжиты в ряде фильмов этого года.

Еще рано говорить о большом количественном и качественном подъеме нашей кинематографии.

От прошедшего года можно было ожидать значительно больших результатов. Почти все основные наши режиссерские кадры были представлены на экране: Александров, Бабочкин, Барнет, Браун, Донской, Журавлев, Иванов, Козинцев, Луков, Пырьев, Райзман, Рапаппорт, М. Ромм, Строева, Файнциммер. Ими создан ряд серьезных, значительных произведений. Однако режиссеры не обогатили свой опыт новыми находками, многие попросту повторили себя, цитируя из своих старых лент. Сквозит в некоторых фильмах и неумение отдельных художников преодолевать ошибки своих ранних работ. Так, Козинцеву не удалось добиться стилевого единства в хорошем фильме «Пирогов», в котором реализм сочетается с условным, гротесковым решением, обедняющим замысел фильма.

Обидным является то, что такой серьезный мастер, как Райзман, взялся за сценарий «Поезд идет на Восток», не имевший ни интересной идеи, ни интересных характеров, думая, что силой режиссерского мастерства ему удастся облагородить и углубить бедный комедийный конфликт.

В результате режиссерская работа оказалась разменной на пустяки, не поднялась до того уровня, который мы привыкли видеть в работах Райзмана.

Режиссер Бабочкин, выступивший в 1947 году со своей второй работой, — «Повесть о Неистовом»—взял хороший сценарий, но не сумел прочесть его углубленно и правильно, увлекся своей ролью в фильме и, выпятив ее, тем самым обеднил звучание картины, не раскрыл идейного и художественного замысла сценария.

Интересные процессы происходили в нашем документальном кино. Впервые в нем появился рядом с изображением жизни страны и рассказом о событиях — рассказ о людях.

Тематика документальных фильмов 1947 года группируется вокруг показа жизни наших республик и стран новой демократии. Но недостаточно раскрыт в документальных лентах прошлого года подвиг рабочих — строителей сталинской пятилетки, несколько однообразно по композиции построены фильмы о жизни наших республик, часто излишне декламационен, патетичен сопроводительный текст, идущий иногда вразрез с изображением. Эти серьёзные недостатки должны быть преодолены документалистами в текущем году, который поставил перед всем искусством новые задачи.

Для научно-популярной кинематографии 1947 год был годом выхода на широкий экран. Зритель увидел на экране научно-популярные фильмы: «Повесть о жизни растений», «Звериной тропой», «Как работал Маяковский», научно-художественный фильм «Миклухо-Маклай». Были выпущены специальные программы — киносборники научно-популярных фильмов. Широкое развитие получила короткометражная серия «Путешествие по СССР». Укрепились и развились жанры фильма-лекции, научно-пропагандистских и видовых географических фильмов.

Но научная кинематография еще медленно поворачивается лицом к большим научно-техническим проблемам. В этой области создано очень мало фильмов.

Серьезными недостатками страдает кинокритика. До настоящего времени она плохо помогала кинематографии преодолевать ошибки. Статьи, помещенные в газете «Советское искусство», часто дезориентировали читателей, либо повторяли с опозданием те высказывания, которые появлялись в других газетах. Наш журнал также не ставил своевременно проблем, волнующих творческих работников.

И наша газета, и наш журнал должны обрести свое лицо и найти своего читателя, они должны стать серьезными органами нелицеприятной партийной критической мысли, смело поднимающей серьезные проблемы искусства и тем помогающей движению вперед.

Итак, год 1947-й был годом перестройки, годом преодоления ошибок на основе серьезного изучения исторических постановлений партии по вопросам искусства, опубликованных в 1946 году.

Итоги года показывают несомненный сдвиг, поворот к лучшему. Но ни в одной из областей многообразной жизни киноискусства перестройку нельзя считать уже законченным, пройденным этапом.

ВАЖНЕЙШАЯ ТЕМА СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

(к XXX-летию Советской Армии)

В. ЖДАН

История возникновения и развития вооруженных сил первого в мире социалистического государства — одна из важнейших тем нашего искусства.

Героическая история самоотверженной борьбы советского народа за самостоятельность и независимость своего социалистического отечества всегда будет привлекать к себе пристальное внимание художников.

Боевое советское искусство кровно связало себя с историей, славными традициями, делами и людьми Советской Армии, как с самым благодарным материалом для своих возвышенных задач и целей.

В художественном образе советского воина, как в образе нравственного могущества, благородства и величия духа советского народа, заложена покоряющая и возвышающая сила примера, которая порождает в советских людях неукротимое желание итти вперед, воспитывает в них лучшие патриотические черты.

В произведениях киноискусства нашли отражение важнейшие этапы и события тридцатилетней истории Советской Армии: гражданская война и защита молодой советской республики от иностранной интервенции; строительство Красной Армии и охрана мирного труда советского народа; наконец, Советская Армия в годы Великой Отечественной войны.

Киноискусство в лучших своих произведениях стремится воссоздать образы народных полководцев, организаторов и руководителей первой в мире армии социалистического государства, стремится показать, как в процессе вооруженной борьбы, под непосредственным руководством величайших людей нашей эпохи — Ленина и Сталина, закладывались основы советского военного искусства.

Художественная кинематография стремится запечатлеть новые черты характера воина социалистического общества, которые коренным образом отличают его от солдата царской армии и современных капиталистических армий.

С первых дней своего существования советское искусство было посвящено образу нового человека. В событиях первых лет революции, в начальном процессе создания вооруженных сил молодого социалистического государства наши художники увидели подлинную человеческую красоту, силу, героику, превосходящие все то, что было известно искусству прошлого.

Так родились в нашей литературе величественные образы благородных рыцарей революции — Кожуха («Железный поток»), Чапаева и Клычкова («Чапаев»), Левинсона («Разгром»).

В советской кинематографии тема гражданской войны продолжала традиции художественного отображения истории революции, начатые фильмами: «Броненосец Потемкин», «Мать», «Арсенал», «Конец Санкт-Петербурга» и рядом других. Именно историко-революционные фильмы, как известно, выдвигали и решали в качестве одной из своих важнейших тем — тему превращения бесправного солдата империалистической войны в сознательного бойца войны гражданской.

В образах народных полководцев, красных партизан, красноармейцев и краснофлотцев сосредоточивался исторический смысл того периода, когда большевистская партия формировала новую армию из разрозненных партизанских отрядов.

«Чапаев» был первым фильмом, в котором события гражданской войны зазвучали голосом подлинной жизни. «Чапаев» впервые раскрыл на экране внутренний смысл этих событий, показал их подлинные движущие силы. Впервые гражданская война была показана не внешне, не как живописное движение вооруженных масс, а средствами глубокого проникновения в исторический смысл их поведения.

Советский экран воспроизвел ожесточенную борьбу Красной Армии с объединенными силами иностранной интервенции и внутренней контрреволюции на самых различных участках многочисленных фронтов гражданской войны: Уральском («Чапаев»), Дальневосточном («Волочаевские дни») и Северо-Кавказском («Дружба»), в Азербайджане («26 комиссаров»), на Царицынском («Оборона Царицына»), Украинском («Щорс», «Александр Пархоменко») и Белорусском фронтах («Лесная быль»), в Бессарабии («Котовский»), на Балтике («Разгром Юденича», «Балтийцы», «Мы из Кронштадта»), на Северном фронте («За советскую родину»).

Фильмы эти отражают исторический опыт первых боевых шагов Красной Армии и в галлерее образов раскрывают решающую роль коммунистической партии в создании Красной Армии.

Мы увидели на экране, как партия организует оборону страны, мобилизует весь свой огромный организаторский, пропагандистский и агитационный опыт на дело защиты Родины, создает из разношерстной стихийной массы несокрушимый монолитный военный организм.

В фильмах «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Выборгская сторона», «Последняя ночь» мы видим, как величайшие кормчие нашей эпохи — Ленин и Сталин — закладывали основы вооруженных сил Советского Союза.

В фильмах «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Балтийцы» перед нами вырастают образы посланцев партии — военных комиссаров, которые поднимают боевую активность масс своей коммунистической убежденностью, высокой сознательностью, чистотой и благородством своих идеалов.

Образ комиссара был необычным и новым для искусства. Нужно было суметь передать интеллектуальное и действенное начало в жизни нового советского человека, его глубокую партийность в мыслях, чувствах, делах, сочетавшуюся с большой человеческой простотой, непосредственностью и личным обаянием.

Киноискусство нашло интересное и яркое решение стоявших перед ним

задач. Образы комиссаров Фурманова («Чапаев») и Мартынова («Мы из Кронштадта») — образы идейных и самоотверженных людей—были даны на экране жизненно ощутимо, в неразрывном единстве героического и буднично-интимного. Они как бы раскрывали нам большевизм в действии. Мы ощущали в этих фильмах, как воспитывала партия в воине большевистские качества, как вооружала его мужеством и боевой отвагой, волей к победе и уменьем побеждать. Фильмы «Оборона Царицына», «Балтийцы», «Александр Пархоменко» показывали, как под руководством Ленина и Сталина создавалось советское военное искусство, как, осуществляя непосредственное руководство боевыми операциями, товарищ Сталин обогащает наше военное искусство классическими образцами новых форм и методов борьбы, смело опрокидывает устаревшие догмы и каноны военной науки прошлого.

Уже в этих фильмах вырастал перед нами, правда, еще только в общих чертах и деталях, образ товарища Сталина, как величайшего полководца, творца новой стратегии и тактики, как вдохновителя и организатора наших побед.

Невиданный созидательный пафос сталинских пятилеток, когда был создан тот несокрушимый технико-экономический фундамент, на основе которого росли, укреплялись и оснащались наши вооруженные силы, воспроизводит фильм «Клятва». Художественная сила этого фильма заключается в том, что авторы показали нашу победу в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг., как итог великих работ, проведенных партией Ленина-Сталина по укреплению политической, экономической и военной мощи нашей страны по строительству и развитию наших вооруженных сил. Фильм убедительно показал, что без Великой Октябрьской социалистической революции без проведения в жизнь гениального ленинско-сталинского плана индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства, без победы социализма советский народ не смог бы победоносно завершить Великую Отечественную войну 1941—1945 гг.

В произведениях киноискусства, посвященных Великой Отечественной войне 1941—1945 гг., в художественных образах ее солдат, офицеров, генералов, сегодня вырисовываются только самые общие черты великого образа армии-освободительницы. Советская кинематография еще только подошла к решению этой огромной темы.

В суровые годы Отечественной войны с особенной силой сказалось нераздельное единство армии и народа. Это единение прекрасно показали фильмы «Секретарь райкома», «Она защищает родину», «Непокоренные», «Нашествие», «Радуга», «Зоя».

Фильмы «Парень из нашего города», «Дни и ночи», «Подводная лодка Т—9», «Два бойца» воспроизводят новые качества воина социалистического общества, высокую сознательность, исключительную самоотверженность, беззаветное мужество и непоколебимую моральную стойкость, раскрывают процесс роста людей на войне, показывают, как они учились на своих ошибках и на своих успехах.

Смело говорил фильм «Фронт» о причинах наших временных военных неудач, о необходимости учиться воинскому искусству в ходе самой войны, учиться всем — от солдата до полководца.

Советская Армия победила потому, что это была армия нового, высшего типа, армия социалистического государства, вдохновленная самой прогрессивной идеологией своего времени. Ее могучим, всепобеждающим оружием явилась сталинская стратегия.

Фильм «Великий перелом» был первой попыткой отобразить искусство сталинской стратегии в действии, показать, как в ходе оборонительного сражения закладывался успех стратегического наступления. Мы увидели в этом фильме образы сильных и мужественных, умных и смелых генералов сталинской школы, непосредственных исполнителей воли и плана Верховного Главнокомандующего, достойных его учеников и помощников.

Если фильм «Великий перелом» вводил нас в героическую обстановку сталинградской битвы, но воспроизводил лишь отдельные ее штрихи и детали, то уже в последующих фильмах киноискусство, строго руководствуясь исторической правдой, стремится воспроизвести на экране образы величайших сражений и битв этой войны во всем их гигантском масштабе — от переднего края до рабочего кабинета Верховного Главнокомандующего.

В сценариях «Сталинградская битва» Н. Вирты и «Третий удар» А. Первенцева перед нами встают в грандиозном единоборстве две противоположные военные доктрины.

Мы видим, как в ходе смертельной схватки терпит крах «непобедимая» авантюристическая стратегия немецкой армии; видим и ощущаем торжество советской военной доктрины, воплощенной в гении ее великого полководца.

Киноискусство стремится, следуя исторической правде, воплотить на экране образы советских полководцев, заслуживших всенародную славу и, прежде всего, могучий образ товарища Сталина во всем его величии и простоте — образ стратега и полководца, человека, который раньше всех, в самое тяжелое время войны пытливым взором, на основе глубочайшего проникновения в ход и перспективы войны, увидел нашу победу.

Киноискусство упорно ищет средств раскрытия всей глубины и многогранности облика величайшего вождя и полководца, стремится передать всесильный и всепобеждающий ход его стратегической мысли, рассказать, как воспитывал он полководцев, учил армию великому искусству победы, сталинской науке побеждать.

Самая справедливая, самая гуманная, самая культурная, храбрейшая и честнейшая, армия самой точной и зрелой военной мысли—Советская Армия, носительница великих идей, под водительством товарища Сталина привела нашу страну к всемирно-исторической победе.

И если киноискусство еще не передало с должным мастерством всего величия ее подвига, не раскрыло в художественных образах всей силы и мощи сталинской стратегии, если экран еще не воспроизвел ее величайших сражений и битв, то все же и в первых фильмах мы ощущаем исключительную моральную силу наших воинов, этот существенный фактор, определивший победоносный исход грандиозного сражения, равного которому еще не знала история человечества.

В художественном образе Советской Армии, как в золотом слитке, должны быть включены самые возвышенные и благородные черты нашего народа, его величайшая способность к героизму во имя свободы, независимости и чести своей родины, во имя великих коммунистических идей.

История Советской Армии—история решительной и непримиримой борьбы за укрепление мира, прогресса и демократии.

К ее истории неоднократно будет обращаться наше искусство, как к символу богатырской мощи нашего народа, его побед, его славы.

БОЛЕЗНИ НАШЕГО РОСТА

Дм. ЕРЕМИН

I.

Для нашего сценарного фронта истекший год оказался едва ли не самым трудным и сложным из всех военных и послевоенных лет.

Это выражается, прежде всего, в количестве подготовленных сценариев. Конечно, и в 1947 году сценарные организации так или иначе обеспечили тот скромный минимум, который был необходим для производства в его теперешнем состоянии. Было подготовлено несколько вполне хороших и значительных по своему содержанию сценариев. Среди них — вторая серия «Сталинградской битвы» Н. Вирта, «Русский вопрос» М. Ромма по пьесе К. Симонова, «Голубые дороги» Г. Колтунова, «Два капитана» Е. Габриловича по роману В. Каверина, «Настоящий человек» М. Смирновой по повести Б. Полевого, «Суд чести» А. Штейна, «Смелые паруса» Н. Погодина, «Ночь полководца» Г. Березко и некоторые другие.

Но, во-первых, по сравнению с истинными потребностями кинопроизводства и особенно с общим ростом многообразной советской культуры, количество таких сценариев поистине ничтожно. Кроме того, сценарная студия и сценарные отделы студий, едва сумев обеспечить лишь первичные текущие потребности, совершенно не накопили того резерва, который необходим для резкого увеличения выпуска художественных кинофильмов в 1948 году.

Во-вторых, большинство сценариев, пошедших в производство, потребовало серьезной дополнительной работы. Каждый из этих сценариев давался с огромным трудом: работа над ними в истекшем году представляла собою мучительный процесс переосмысливания авторских задач, поисков наиболее правильных сюжетных решений, кропотливого формирования характеров центральных героев, призванных воплотить в себе основные черты современного советского человека; наконец, это был процесс нахождения и освоения такой композиции и таких форм записи сценария, которые соответствовали бы не только идейно-творческим, но и специфическим профессиональным требованиям сегодняшнего кинопроизводства.

Тем не менее, почти ни один из сценариев не оказался полностью на уровне этих требований. В этом смысле весьма показательно, что из 15 сценариев, рассмотренных в Художественном совете Министерства кинематографии СССР за 1947 год, только некоторые получили одобрение, да и то с массой оговорок, указаний и рекомендаций, большинство же было встречено резкой и справедливой критикой. Огромное количество других сценариев обсуждалось в производственных организациях, но, пройдя там долгий путь переделок и доработок, так и не было доведено до законченного состояния, не вышло за стены редакторских комнат.

В чем же дело?

Нет сомнений, что значительная доля вины падает на недостаточную инициативность руководителей сценарного дела, а также на слабую квалификацию и неточность работы редакторского состава. Немалую роль продолжала играть и общеизвестная материально-правовая неустроенность автора в кино, а также сложность того пути, который сценарий проходит от авторского замысла до выхода картины на экран.

Но главное все-таки не в том. Главное в том, что многие авторы, как и некоторые их организаторы и помощники, оказались ниже требований, которые властно предъявило к ним наше великое время, наша родина, наша партия.

Можно сказать, что истекший год был поворотным годом для всей послевоенной советской кинодраматургии. Внешние показатели как будто свидетельствовали о спаде, о «затишье», но в это же время внутри сценарного фронта шла интенсивная перестройка, происходил плодотворный процесс обогащения авторских душ и авторского сознания. Сам характер авторских удач и неудач говорит о том, что именно в 1947 году пришло к сценаристам и другим творческим работникам полное понимание того, к чему еще в 1946 году призывала нас партия и ее вождь, предвидя особенности складывающейся международной и внутренней обстановки. Это понимание оказалось чрезвычайно сложным процессом. Судя по сценариям, многим авторам, видимо, показалось вначале, что переход к творческой работе в интересах строительства послевоенного мира может заключаться в простом возвращении к нормам и требованиям довоенного времени с использованием, в основном, той системы сценарных навыков, которая сложилась перед войной и успешно была использована в ряде работ военного времени.

Между тем, послевоенные отношения оказались значительно сложнее, а требования нашего общества к киноискусству — острее, выше, активнее, нежели это было раньше.

Советское киноискусство идет ныне на решительный бой с самодовольным и наглым киноискусством современной империалистической реакции. Каждое произведение нашей кинематографии, как орудие этой борьбы, должно быть действительно высокосортным, разящим, имеющим точную идейно-политическую цель, то есть подлинно большевистским!

Не значит ли это, что и мастера, создающие такое орудие, должны обладать полным, многосторонним знанием и точным политическим расчетом, отличаться качествами неиссякаемой мобильности своей патриотической энергии, высокого накала своего гражданского пафоса?

Эти обстоятельства и опровергли наивное представление некоторых авторов, которые вначале, слишком обще и поверхностно усвоив руководящие указания в области своего труда, практически думали прямолинейно перейти к изображению новых явлений действительности, сохранив старые ремесленные навыки и «мирный» характер отношения к действительности.

Как известно, жизнь решительно опровергла возможность такого примитивного перехода. Потребовалась

перестройка «основ души» — во имя активного, поистине творческого служения интересам строительства коммунизма в нашей стране и защиты демократии во всем послевоенном мире.

II

Говорить о сценарных ошибках истекшего года — значит анализировать весь комплекс идейно-творческих проблем, связанных с процессом создания полноценного произведения искусства — искусства социалистического реализма, то-есть подлинно большевистского произведения искусства.

Такой анализ возможен лишь в специальной работе с привлечением всего опыта советской художественной кинематографии. Наша задача скромнее: мы остановим внимание читателя только на некоторых вопросах, являющихся, с нашей точки зрения, наиболее существенными для понимания специфики сценарных неудач истекшего года.

Для значительной группы сценариев, отклоненных или «не получившихся» в 1947 году, характерно, прежде всего, отсутствие полной идейной ясности и целенаправленности в авторских сценарных замыслах. Даже при наличии осознанной идейно-политической задачи, при всей чистоте субъективных намерений автора, сценарии зачастую объективно не соответствовали идеологическим требованиям и реальной картине жизни, действительному состоянию и коренным тенденциям развития сегодняшнего советского общества. В результате — жизнь советского общества, многообразная деятельность советских людей, героев нашего времени изображались искаженно: автор плохо проникал в идейно-политическую сущность дел и явлений общества на сегодняшнем, сложнейшем этапе его развития.

Этот этап поставил перед писателями-сценаристами очень большие задачи. Исходя из них, авторы разных уровней и дарований работали над произведениями о Великой Отечественной войне, о восстановлении и дальнейшем подъеме советской социалистической промышленности, советского сельского хозяйства, о новых качествах советского человека, прошедшего испытания войны и воспитавшего в себе великую оптимистическую волю победителя к творческому труду, и о великих людях нашего прошлого, о борьбе трудящихся масс Европы за свободную демократическую послевоенную организацию мира, и о многом другом.

Эти многообразные идейно-творческие задачи вырастали из потребности советских сценаристов — участников великого послевоенного строительства, откликнуться на призывы времени, отдать свою творческую силу общенародному делу дальнейшего роста и расцвета советской родины, ее борьбе за общечеловеческие интересы мира. На этом пути, мы уже говорили, были достигнуты несомненные результаты. Благодаря им многие будущие фильмы явятся ценным вкладом в развитие послевоенного советского киноискусства. Кроме того (и это может быть главное!), поворот основной массы писателей-сценаристов к решению не частных и боковых, а коренных задач современности, интерес к разработке не случайных или исключительных, а коренных и типических сюжетов и характеров—неизмеримо расширил идейный и творческий опыт авторов, сделал их общественно активнее и творчески смелее, то есть поставил на более высокий уровень мышления и мастерства. Ибо нет сомнений, что сознательная и систематическая работа над значительным, по государственному масштабным замыслом — поднимает писателя, делает его из способного — талантливым, из опытного — необходимым народу, из умного и острого — властителем дум.

Однако, одного обращения к значительному заданию — мало. Можно стать «модным», но очень поверхностным автором. Такой «модный» автор, даже если он правильно отразит явления жизни в их внешних формах, очень легко уходит из сознания читателя или зрителя, как только появится более зрелый, истинный автор, автор-мыслитель, подличный художник.

Своеобразие сценарных неудач истекшего года вновь и вновь ставит вопрос о том, что для полноценного творческого решения значительной темы необходимо не только «общее», но и конкретное, идейно точное и острое ее понимание, по-большевистски целеустремленное и правдивое ее осмысление. Только на этой почве автор оказывается способным развернуть в своем произведении значительное содержание, дать яркие и правдивые характеры людей, запечатлеть живой, многосторонний и деятельный образ жизни.

«Поэт должен выражать не частное и случайное, но общее и необходимое, которое дает колорит и смысл всей его эпохе», — говорил Белинский. И он же справедливо указывал, что при отсутствии глубокой идейности «как бы верно и тщательно не было списано с натуры все, что в нем (произведении) рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного».

К сожалению, многим сценариям минувшего года как раз не хватало не столько «списанного с натуры» частного и случайного, сколько того общего и необходимого, «которое дает колорит и смысл всей эпохе».

Путь ошибок открыл сценарий Е. Помещикова «Юноша твоих лет». Нельзя сказать, что автор сценария не ставил перед собою больших творческих задач или равнодушно отнесся к фактам реальной жизни. Нет, критики единодушно отмечали, что Е. Помещиков задался завидной целью: показать современных молодых советских рабочих-стахановцев, их идейно-политический и моральный облик, их воспитание и патриотические дела. Автор добросовестно изучал материал советской послевоенной автомобильной промышленности, бывал на предприятиях, беседовал с людьми, и это принесло несомненную пользу. В сценарии немало интересных, правдивых деталей, со знанием дела показана работа отдельных цехов крупнейшего в стране автомобильного завода, а также некоторые бытовые стороны жизни советского рабочего человека. Но то, что автор внес своего, оказалось неизмеримо слабее «списанного с натуры», исказило «колорит и смысл всей эпохи». Главная ошибка заключалась в том, что, стремясь к соблюдению внешних признаков правды, автор нарушил ее в самой основе — в концепции сценария, в понимании тех процессов, которыми характеризуется послевоенное стахановское движение, в изображении действительных черт молодого героя нашего времени.

Увлекшись чертами внешней характерности, автор показал молодого стахановца как одиночку, настойчиво выбивающегося «в люди». Воспитание молодых советских рабочих изображено, как «штучная» подготовка чудаковатыми мастерами самоуверенных, нагловатых самородков, берущих больше «нутром», чем сознательностью и культурой труда или соединением своих усилий с усилиями коллектива.

Неудивительно, что и художественный совет, и наша общественность не нашли в этой концепции ничего общего с действительным содержанием, размахом и новыми формами стахановского движения.

Автор оказался в плену своего узкого ремесленного опыта, связавшего ему руки и не позволившего создать действительно передовое, правильное и идейно точное произведение.

В том же плену оказались вместе с автором и мы, организаторы труда сценаристов, не сумев правильно ориентировать и «переломить» писателя в его работе над интересной темой. Это привело к тому, что при конкретном образном решении темы автор избрал не широкий общественый, а стандартный любовный сюжет, развитие «трагической» фабулы крушения, а затем возрождения мечтаний, в сущности, черствого и взбалмошного молодого индивидуалиста, основа которого оказалась в итоге чуждой действительному «юноше твоих лет», то есть молодому герою советской современности.

Другой автор, Н. Крючечников в своем сценарии «Знатный сапожник» почти полностью повторил концеп-

цию Е. Помещикова, хотя исходил при этом из благородной попытки творчески обобщить замечательный опыт передовиков нашей обувной промышленности — Матросова, Сметанина и других.

В. Шкловский в своем сценарии «Вишневый сад», не сумев подойти к теме в плане ее широкого общественного решения, задался целью вообще изолировать молодого героя от реальной жизни, показать его «самим по себе», вне действительной связи с жизнью и работой широких слоев народа. Он попытался развернуть сюжет на искусственно созданной «творческой площадке» маленького островка в районе Рыбинского моря. Уход в «вечные» проблемы любви и природы при отсутствии интереса к показу жизненных вопросов советской действительности — обрек автора на идейную и творческую неудачу.

Такие неудачи потерпело большинство сценаристов, пытавшихся уйти в изображение частного и случайного вместо показа правды коренного и главного в нашей жизни.

Отсутствие ясной, передовой, соответствующей задачам и содержанию времени, идейно-творческой концепции обусловило неудачу очень многих других сценариев. Среди них «Вдохновение» В. Финка, «Гордеево племя» Е. Пермяка, «Мастера победы» В. Крепса, «Династия» Б. Старшева, «Дорога к большой реке» С. Болдырева, «Я шахтер» Н. Богданова, «Человек, который не взял себе ничего» В. Важдаева, «Днепрогэс» А. Спешнева, «Ночь рассказов» А. Бека и др.

Некоторые из этих авторов оказались в плену одностороннего, узкого, а то и явно неправильного представления о предмете своих творческих усилий, об истинном жизненном содержании и направлении в решении замысла, а значит и о тех последствиях, которые имел бы такой замысел, будь он осуществлен в виде фильма. Другие, поставив в общем интересную, правильную задачу и правильно решив ее в идейно-политическом отношении, не находили для ее художественного выражения реалистической, убедительной формы. У таких авторов ремесленнические или абстрактно идеологические начала побеждали, лишая возможности добиться серьезных творческих результатов.

Сценарий Б. Старшева «Династия» или «Гордеево племя» Е. Пермяка на первый взгляд ни друг к другу, ни к сценарию Е. Помещикова «Юноша твоих лет» не имеют никакого отношения. Между тем, природа их неудач — одна. Она заложена в увлечении дурной характерностью вместо желания выразить главное, существенное, типическое. Авторам, видимо, казалось, что при изображении простого советского человека негде развернуться их творческой фантазии, не на чем построить занимательный конфликт, трудно найти подходящий колорит, острые и неожиданные детали. Судя по сценариям, такова общность их творческой платформы. Не имеет существенного значения тот факт, что Е. Помещикова влечет, как он сам настойчиво утверждает, к сознательной лакировке нашей действительности, а Е. Пермяка — к идеализации «народной старины». При отсутствии реального проникновения в действительность и наивная «лакировка», и уход в «вечные проблемы» природы или в идеализацию старины приводят к одинаково плачевным результатам. В том и в другом случае получается лишь то «фальшивое идеализирование жизни», которое Белинский связывал с абстрактной риторикой, противопоставляя ее романтике и реализму.

В сценарии Е. Пермяка взята интересная и вполне реальная ситуация: полная выработка запасов железной руды в одном из районов Урала. Перед уральцами — руководителями и простыми людьми — встают насущные вопросы: как дальше жить? бросать ли насиженные места? где и каким образом вести поиски новых месторождений? Однако, задавшись целью правдиво показать сегодняшних уральских металлургов, автор счел наиболее интересным заняться изображением особого, так сказать, кондового уральского «бытового колорита» и, в частности, всякого рода полузнахарей и вещих сказочниц-бабок. В соответствии с этим разработанные автором сюжетные положения показывали, что «нутряное», «вековое» сильнее разумного. По сценарию выходило, что руководит делом не здравый государственный смысл и не опыт передовой науки, а интуиция и полузнахарские догадки «бывалых людей».

Вместо образа реальной советской жизни из такого сценария не получилось бы ничего, кроме уродливой, антихудожественной картины, свидетельствующей о незрелости и фальши авторского сценарного замысла. А, как известно, не только фальшивая, но и «недозревшая мысль, если и высказывается иногда удачно в искусстве, то в подробностях, а не в целом» (Белинский).

Б. Старшев в своем сценарии «Династия» задумал показать в художественных образах несколько поколений рабочих, положение русской металлургии до 1917 года и тот гигантский рывок, который она совершила с Октябрьского переворота до наших дней. Опуская вопрос о чрезмерной громоздкости задачи, укажем, что автор построил сюжет на использовании исключительной биографии нескольких русских металлургов-самородков из низов, и выдал эти исключительные биографии за типические, пытаясь показать обобщенную картину индустриального развития буржуазно-помещичьей, а затем рабоче-крестьянской России в целом.

Получилось примерно то же, что с инсценировками романа А. Фадеева «Молодая гвардия», когда исключительный, частный случай, происшедший в Краснодоне с некоторыми неопытными «райкомщиками», был выдан за обобщенный показ роли партии в Отечественной войне при наличии трагической ситуации на Дону.

В первом варианте сценария Б. Старшева «Династия» получалась еще более фальшивая и двусмысленная картина. Излагая историю семьи рабочих-самородков, автор изобразил дело так, будто в дореволюционной русской металлургии ведущую роль играла некая «рабочая аристократия», наподобие английской, что изобретательская мысль именно такого «рабочего аристократа», пользующегося исключительным вниманием хозяев, двигала вперед науку и технику в металлургии, а затем, будучи осуществленной в 1929—1940 годах, именно она стала основой и нашего советского индустриального развития. Что касается общественных устремлений «рабочих аристократов», намеченных в качестве героев сценария, то они сводились к лакейско-либеральной задаче облегчения физического труда рабочих при помощи технических нововведений на частных капиталистических предприятиях старой России, то есть к превращению грубой капиталистической эксплоатации рабочих в более тонкую и эластичную капиталистическую эксплоатацию современного типа. В силу этого рабочие-металлурги, избранные автором в качестве героев, оказывались предателями коренных интересов рабочего класса, прислужниками капиталистов.

Исходя из искреннего и благородного желания поставить и решить значительную идейно-творческую задачу в интересах нашего сегодняшнего искусства, автор проявил неспособность сразу дойти до точного понимания этой большой задачи. Неверный отбор случайного и частного вместо коренного и типичного, бездумное увлечение созданием забавных ситуаций, забвение того, что искусство в целом, кинематограф в особенности, имеет способность возводить изображенное автором в степень обобщения и вкладывать это обобщенное в душу читателя или зрителя с силой живой непосредственности, — все это сделало работу автора двусмысленной, вредной.

К чести Б. Старшева нужно сказать, что, поняв свою ошибку, он в последующих вариантах сценария коренным образом пересмотрел свои прежние позиции и уже в значительной степени приблизился к серьезному, правильному решению темы.

III

Большинство сценаристов живо восприняло призыв изучать реальную действительность, теснее и чаще соприкасаться с жизнью, не ограничивать свои впечатления замкнутым кругом узко профессиональных интересов и привычного бытового уклада. Многие из авторов побывали на новостройках Юга и Севера, на восстанавливаемых гигантах советского Запада, в шахтах и на заводах Донбасса, Урала, Сибири, национальных республик, в колхозах, в совхозах.

Положительное значение этого факта трудно переоценить. Ибо нет сомнений, что в основную не только идейно-политическую, но и эстетическую задачу советской художественной кинематографии с каждым годом все более властно и плодотворно входит проблема изображения советского человека, своеобразия наших общественных отношений, прежде всего, на основе решения важнейших государственных хозяйственно-политических проблем.

В свое время и по другому поводу В. И. Ленин писал:

«Самым высоким идеалам цена — медный грош, покуда вы не сумели слить их неразрывно с интересами самих участвующих в экономической борьбе, слить с теми «узкими» и мелкими житейскими вопросами данного класса, вроде вопроса о «справедливом вознаграждении за труд», на которые с таким величественным пренебрежением смотрит широковещательный народник».

Дабы не уподобиться такому «широковещательному» верхогляду, сценарист должен входить в конкретные и повседневные условия жизни советских крестьян и рабочих, если он хочет, чтобы изображенное им было интересно зрителю, действительно правдиво. А входить в эти конкретные условия нашей жизни — значит прежде всего входить в характерные для нашего строя не узко-личные, а многообразные хозяйственно-политические «поры» жизни, так как и «узкий быт» отдельного советского труженика неразрывно связан с трудом и борьбой на решающих участках нашей хозяйственной и общественно-политической жизни.

В соответствии с этим для советского сценариста закономерно построение сюжетов нового типа, с развитием действия не в интимных условиях замкнутого быта, не в нейтральной обстановке отдыха или развлечения, не в бутафорских гостиных, которыми щеголяет большинство стандартных американских картин, а на площадках социалистических строек и на заводах, в лабораториях и в колхозах, т. е. в местах характерных для общественной жизни именно нашего государства, нашего народа, нашего советского человека. Доподлинное, живое, постоянно обогащающееся знание авторами конкретных мест деятельности и условий жизни всех групп советского населения — играет в работе сценариста огромное значение. И жаль, что некоторые авторы не утруждают себя постоянным и углубленным, и поэтому вполне конкретным проникновением в жизнь, ограничиваясь скольжением по поверхности, поисками внешних деталей и фактов. Между тем, по меткому выражению Маркса, повседневный опыт схватывает лишь обманчивую внешность вещей. Отсюда в некоторых сценариях опасность — выдать «обманчивую внешность вещей», т.-е. неполное знание, за общее и углубленное выражение жизни.

Избрав специфическую отрасль промышленности, имевшую во время войны полувоенный организующий принцип, Л. Агранович в своем сценарии «68 параллель» перенес это частное явление на показ всей нашей промышленности, на раскрытие особенностей ее руководящих, технических и рабочих кадров. Как и другие авторы, Л. Агранович увлекся «эффектным» характером героя, использовав при этом материалы случайной биографии и не сумев оторваться от неповторимых частных ее особенностей, вернее — найти в этих особенностях их общее значение. Герой его сценария неизбежно оказался над робкой «толпой» других персонажей, и в результате получилась неверная, искаженная картина нашего общества.

В том ли беда, что Л. Агранович и некоторые другие авторы захотели построить свои сценарии на раскрытии характеров ярких, незаурядных? Конечно, беда не в этом. Сильный, ярко выявившийся характер личности — не минус, а плюс советского общества. Но яркая индивидуальность передового советского человека и буржуазно-мещанский индивидуализм, как известно, разные вещи.

В этом смысле значительно более интересно и по-новому попытался показать незаурядного и вместе с тем простого рабочего человека П. Нилин в сценарии «Честное слово». Здесь больше близости к тому пониманию важной творческой задачи, которое Белинский выставлял перед истинно-народным художником — «изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила, которые всегда соблазняют авторов на идеализирование и носят на себе чужой отпечаток».

Задавшись целью показать именно такого обыкновенного человека, тот «винтик», за который поднял свой многозначительный и мудрый тост И. В. Сталин, К. Минц впал в другую ошибку: обыкновенное он понял как серое, скромное как безликое. Именно поэтому его сценарий «Михаил Порфирьевич» оказался неудачным, хотя и сама задача, и весьма любопытные детали привлекали к нему внимание. Только пройдя очень сложный и длительный путь, автор сумел выйти на правильную дорогу и найти возможность для полноценного творческого решения темы.

Мы коснулись лишь некоторых существенных ошибок и недостатков, определивших сценарные неудачи истекшего года. Есть, конечно, не менее существенные ошибки и недостатки другого рода. Но нам хотелось обратить внимание авторов и организаторов их труда только на те особые недостатки, которые имеют прямое отношение к задаче дальнейшего повышения идейности и жизненной правдивости сценариев.

Как видим, эти недостатки не новы. Они заключаются отнюдь не в пресловутой «специфике» сценарного дела, а связаны с вопросами идеологии. Их природа — не в отсутствии профессиональных навыков у авторов, не в слабости «ремесла», а в недостаточном знании и осмыслении жизни, в отсутствии у некоторых авторов такого самосознания, которое утверждало бы их, как активных, воинствующих идеологов, как пламенных пропагандистов и глубоких мыслителей, то есть авторов нового, социалистического типа. Видимо, в этом направлении и следует работать в дальнейшем.

К этому призывают возросшие требования к киноискусству, продиктованные решением высоких и сложных общественно-политических задач, стоящих перед нашим народом.

Многие авторы в истекшем году с трудом поднимались до этого уровня, срываясь и совершая ошибки. Тем не менее несомненно, что процесс «перестройки душ» оказался для основных наших кадров процессом столь же нелегким, сколько и плодотворным. Сейчас, вспоминая о неудачах, мы убежденно можем сказать, что срывы истекшего года искренне огорчают, но не обескураживают и не пугают: основная масса авторов-сценаристов вышла из поворотного года окрепшей и обновленной, подготовленной для выполнения новых, более сложных задач.

Из объектов воздействия и перестройки авторы превращаются в активных проводников, пропагандистов, выразителей великих, призывных, большевистских идей сегодняшнего послевоенного советского мира. «Надо только больше веры в свои силы, больше пробы этих сил в активных боях, в постановке и решении жгучих современных проблем. Надо покончить с небоевыми темпами в работе, стряхнуть с себя ветхого Адама и начать работать так, как работали Маркс, Энгельс, Ленин, как работает Сталин» (А. А. Жданов, из выступления на философской дискуссии 24 июня 1947 г.).

„СЕЛЬСКАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА“

Ю. ЛУКИН

— Темой сегодняшнего сочинения будет следующее: «Жить—это значит служить родине!» Этими словами героини фильма «Сельская учительница» хочется начать разговор о главном в его содержании. Эта идея красной нитью проходит сквозь всю жизнь Варвары Васильевны Мартыновой, освещает развитие ее характера. Такое же глубокое сознание патриотического долга, полное и широкое чувство любви к родине воспитывает народная учительница в своих питомцах.

Фильм «Сельская учительница» показывает нам судьбу человека и судьбу страны, охватывая период в сорок лет.

Чопорный бал по случаю очередного выпуска учениц женской гимназии в Петербурге. Под звуки духового оркестра чинно скользят на фоне строгих ампирных колонн по блистающему паркету те, кого это учебное заведение выпускает в жизнь. Над всем господствует холодный, как стекла ее лорнета, безучастный взор начальницы, мертвящий малейшие проявления живого...

Девушки-выпускницы строят свои планы ожидающего их будущего. Неудивительно, что одна мечтает о бесконечных балах, другая — собирается в монастырь.

В мелькании лиц, белых передничков, щеголеватых костюмов нас сразу останавливает один сблик. Хрупкая фигурка, неловкие движения подростка — не это главное. Сила большого искусства актрисы приковывает наше внимание к лицу юного существа, которое мы невольно замечаем и выделяем в пестром кружении бальной суеты, читая, вернее, угадывая в нем что-то очень значительное.

Туманны в ту пору идеалы петербургской гимназистки Вареньки, однако непоколебимы ее стремления. Она твердо решила ехать учительствовать в деревню, учить крестьянских детей. Выбрала она глухую сибирскую деревушку Шатры. Там всего труднее, значит там она будет всего полезнее. Она еще отнюдь не представляет себе реальных условий, в которых ей придется работать, вести свою повседневную трудную борьбу. Она даже не знает, с кем и против чего ей предстоит бороться, что станет на ее пути, кто протянет ей надежную, крепкую руку помощи и выведет на дорогу. Самые смутные представления имеет она о народе, которому страстно хочет служить. Лишь впоследствии откроется ей истинное содержание, которое вкладывается в понятие о родине. Пока что, по существу, в ней живет горячий порыв. Пока лишь упрямый, твердый характер Вареньки служит залогом того, что она не отступит с выбранного ею жизненного пути.

«Сельская учительница». Народная артистка РСФСР В. Марецкая в роли Варвары Васильевны.

Многое дает почувствовать превосходная игра Веры Марецкой иногда в отдельном штрихе, в едва уловимой черте облика ее героини. Совсем еще юное лицо перед нами, часто наивное, но всегда чистое и сосредоточенное на глубокой внутренней жизни выражение, открытый и мечтательный взгляд устремлен куда-то еще поверх того, что окружает Вареньку, и приподнятые брови словно говорят о той же сосредоточенности на поглотившем все ее существо раздумьи, и в то же время о неясности, юной незрелости ее переживаний, о поре смутных исканий, когда в душе бродят благородные порывы к чему-то светлому, большому, поистине прекрасному.

В сцене бала дана и завязка будущей драмы Вареньки. Она встречается здесь со студентом Сергеем Мартыновым. Этого человека она полюбит, он станет ее мужем, самым близким другом, верной опорой в труднейшие минуты жизни. Большевик Мартынов наполнит огромным содержанием ее жизнь и ее жизненный подвиг. Но им не суждено прожить свои дни вместе. В толпе гостей, собравшихся на бал, прохаживаются двое шпиков, которым поручена слежка за Мартыновым.

Здесь царское государство выступает как жестокий враг, разрушающий для Вареньки счастье жизни с любимым человеком. Впоследствии рядом с этой темой разовьется другая, значительно более широкая и важная. Варенька на горьком опыте столкнется с тем, что это государство враждебно всем ее начинаниям, всем ее убеждениям. Она увидит жалкую судьбу народа под гнетом государственной власти помещиков и капиталистов. Знакомство с идеями большевистской партии укажет ей пути борьбы, даст уже не слепую надежду на лучшее будущее, а твердую веру в близкую победу трудового народа, воспитает из Варвары Васильевны Мартыновой сознательного, стойкого борца, много сделавшего для революции, ставше-

го подлинным советским патриотом. Формула ее жизни — «Жить — это значит служить родине» — наполняется разным содержанием в различные периоды жизни Мартыновой. Вначале в понятие родины входит нечто, не вполне обрисовавшееся, якобы охватывающее интересы и стремления всей страны. Постепенно слово «родина» начинает сливаться в ее представлении с понятием о родном народе. И тяжелый душевный разлад вызывает у Варвары Васильевны то, что государство — враждебно ей, враждебно ее народу. Она не может соединить эти враждующие начала в едином представлении о родине, об отечестве.

Но вот в огне революции рождается новый мир, совершенно иная, новая жизнь. Теперь для Варвары Васильевны в понятии о родине слились и народ и государство, ибо государственная власть стала властью народа. Процесс борьбы за новую жизнь, становление новой жизни формировал характер Варвары Васильевны, все более обогащал ее внутренний мир, все более глубоким содержанием наполнял ее идеалы, которые она несла многочисленным своим питомцам, направляя их развитие, их первые шаги на пути познания жизни..

Слова «Жить — это значит служить родине» звучат теперь в устах народной учительницы Мартыновой, как призыв видеть смысл и счастье всей своей жизни в служении социалистической Родине, отдать все силы, а если того потребуют обстоятельства, то, как Зоя и другие славные сыны и дочери нашей страны, отдать и самую жизнь для победы народа, строящего впервые в истории в своем народном государстве, под руководством партии большевиков, новое общество, новое человеческое счастье, которое воплощено в идеях коммунизма.

Мы заглянули в конец фильма. Проследим, насколько верно и убедительно дано в нем движение событий, развитие образа, который захватывает зрителя с первого своего появления на экране. Вернемся к началу киноповествования.

Сменяются, превосходно снятые оператором С. Урусевским, ночные пейзажи Петербурга. У гранитных берегов, воспетых поэтом, ведут разговор Мартынов и Варенька. Словно дымкой, которой затянута луна, освещая все окружающее, окутаны и мечтания Вареньки: «Мне кажется, что если человеку долго внушать хорошее и делать это от чистого сердца, то любой, даже самый плохой человек переменится...»

Но уже назавтра ожидает ее первый удар. Сценарий М. Смирновой жизненно и художественно правдив. Много возможностей открывает он для вдохновенного мастерства В. Марецкой. Вот перед нами Варенька, примеривающая свадебную фату; вся просветленная, растерявшаяся от своего счастья, она не в состоянии выразить всю полноту его своей подруге. А та пришла ей сказать, что ночью Сергея арестовали. Медленно снимает актриса фату. Словно падает пелена с глаз юного существа, впервые прямо взглянувшего в лицо жизни.

Резкий переход в монтаже. И медленно движущийся по грязной дороге возок. Отлично схвачены оператором внезапные порывы ветра, налетающего из необозримых равнин и покрывающего лужи зябкой рябью. Пейзаж воспринимается в некой ассоциативной связи с развитием событий, с символическим предупреждением Мартынова о злых сибирских ветрах, с которыми предстоит Вареньке выдержать борьбу. Точная и тонкая работа оператора дала нам художественный образ, который хорошо вводит в новую полосу жизни героини фильма.

Темной, глухой жизнью жила сибирская деревня в царской России. Кому было нужно народное просвещение? Наоборот, оно было опасно для правящих классов, ибо открыло бы народу глаза на его угнетателей. Из холодного покоя петербургской гимназии Варенька окунулась в бесприветную жизнь деревенского люда того времени. Сурово встретила учительницу деревня, ни одна семья не послала своих детей в школу. Жителям Шатров такая затея казалась вздорной.

И каждое утро сторож Егор (роль этого темного, но сердечного человека тепло и с юмором играет П. Оленев) с издевкой спрашивал учительницу, топить ли пустую школу, и заключал кратко, но выразительно: «Надеисси? Надейси...» А учительница раскладывала тетради на столе, за который никто не садился, и медленно репетировала начало урока. И вдруг дети явились. Это произошло после того, как учительница смело заступилась за жену силачагорщика Воронова, которую избивал на улице муж, прозванный за свой угрюмый вид и характер Вороном. На счастье, за дикой внешностью Воронова (актер В. Марута) скрывалось отходчивое и справедливое сердце. Варенька отделалась минутами страха, очень человечно и просто переданного В. Марецкой, а событие произвело такое впечатление на деревенское население, что школа начала работать.

Так или иначе, принимая или отвергая именно эту частную психологическую мотивировку, мы соглашаемся с авторами фильма в основном: упорство, настойчивость шатринской учительницы рано или поздно должны были сделать свое дело и привлечь детей в школу.

И вот в киноповествование вступают новые персонажи. М. Донской подобрал отличных по типажу исполнителей детских ролей и добился того, что эпизоды с их участием сыграны очень правдиво, проникнуты высоким чувством любви к человеку и веры в него. Прежде всего хочется сказать о светлом, открытом всему доброму образе Прова Воронова. Ясные глаза светловолосого паренька, смелая и чистая улыбка, смущение, сочетающееся с решительностью, задушевный голос — западают в память. Есть многое, что заставляет возвращаться мыслью к фигурке сидящего за партой подростка с угловато приподнятыми плечами. Внешние черты рисуют внутренне значительный и чем-то по-хорошему знакомый, родной нам образ русского мальчика из народа той поры, в котором проявлялись уже признаки будущего самородка, таланта, вышедшего из самой гущи народной.

Неслучайно постановщик уделил такое внимание разработке образа Прова. Вокруг его судьбы завязывается узел основного конфликта повествования. В Прове собрано все лучшее, для чего стоит жить и трудиться Вареньке. Он самый способный ее ученик. Она поведет его по окончании школы в гимназию, и, быть может, из него вырастет новый Ломоносов. Но здесь постигает ее один из самых тяжелых ударов. Хотя на вступительных экзаменах Пров первым решает задачу, хотя у него по всем предметам пятерка, ему отказывают в приеме.

В коротком эпизоде участвует актер Р. Плятт, исполняющий роль директора этой гимназии. Отточенное мастерство актера позволяет ему в нескольких кадрах показать законченный образ безукоризненно, до педантичности соблюдающего внешне респектабельный вид мракобеса-чиновника от «просвещения», достойного своих хозяев подлого слуги правителей царской России. Выразительность игры актера дает ощутить, что речь идет не о случайном отказе в той или иной гимназии, в зависимости от вкусов ее директора, а о политике царского правительства в области народного «просвещения».

...Но упорно делает Варенька свое дело. После драматического эпизода с попыткой отдать Прова в гимназию, мы видим на экране снова часы, показывающие девять утра, слышим ровный голос учительницы: «Ну, что ж, дети, начнем урок». Новая смена школьников сидит в школе, а на лице учительницы яснее обозначились твердые складки около губ, и глаза ее смотрят уже не

поверх жизни, исчезла из них нежная мечтательность, видна в них скорбь человека, пережившего и свое горе и видевшего много людского горя, уже умудренного жизнью.

Быть может, неприметно для нее самой, меняется содержание ее слов, с которыми она обращается к своим ученикам после привычного поздравления с началом занятий. Если на первом своем уроке она обещала детям научить их мечтать,—то теперь она говорит о том, что, научившись читать, писать, считать, они, ее ученики, станут грамотными, а потому—сильными. Их не смогут обмануть злые люди, потому что они будут многое знать...

Мир разделился для учительницы, хотя и не вполне еще отчетливо, но все же разделился на друзей и врагов.

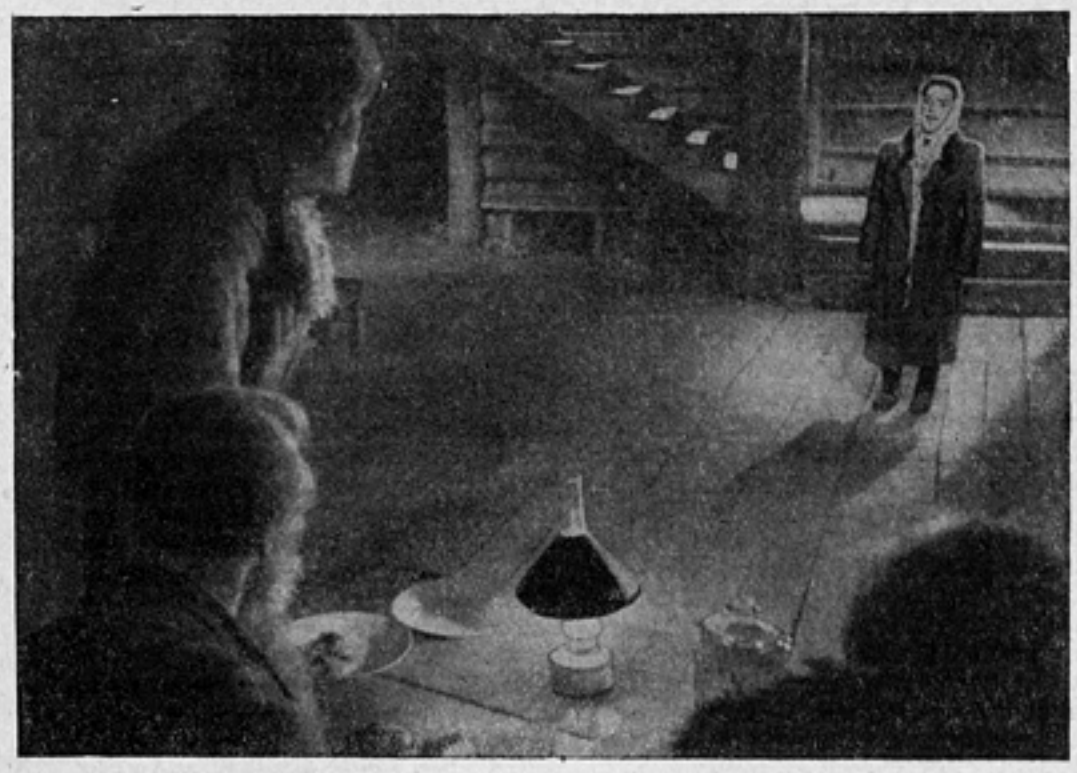
Вскоре познает она и пути борьбы с врагами. Находит ее, затерянную в сибирской глуши, Мартынов, отбывший срок ссылки. Он рассказывает ей о встречах и знакомстве с товарищем Лениным, рассказывает, за что и как борется большевистская партия.

Жители Шатров весело и радушно справляют свадьбу своей любимицы. А на утро за Мартыновым вновь приходит полиция. Из коротких встреч и долгих разлук складывалась совместная жизнь Мартыновых. Но портрет мужа всегда был с Варварой Васильевной, к нему, как бы советуясь с ним, обращала взор эта стойкая женщина, когда ей не под силу самой было найти верное решение, справиться с сомнениями насчет того или другого своего поступка.

Проходят на экране события, рисующие начало первой мировой войны, затем февральской революции. Освобожденный из тюрьмы Мартынов проездом в Питер навещает жену. Он едет на партийный съезд, который состоится тайно от Временного правительства и которым будет руководить товарищ Ленин, вынужденный сейчас работать в подполье. Мартынов говорит Варваре Васильевне о том, что начинается пора великих битв, что поднимается вся страна. Он поручает ей рассказать крестьянам, что такое Советы, кто такой Ленин, за что он ведет борьбу.

Уезжает Мартынов, и Варвара Васильевна становится проводником идей большевистской партии в деревне Шатры, партийным агитатором. Она несет в массы свет правды большевизма.

Октябрьская революция приносит самую большую награду трудовому подвигу и вере таких беззаветных тружеников, как учительница Мартынова. Народ стал хозяином своей судьбы. Каждый человек в свободной стране может избрать для себя



Кадр из фильма «Сельская учительница». Сценарий Марии Смирновой. Постановщик Марк Донской. Оператор С. Урусевский.

жизненную дорогу. Народ, совершивший под руководством партии большевиков великую революцию, строящий новую жизнь, осуществил все самые светлые чаяния передовых людей прошлого. Шатринским комсомольцам, среди которых Пров Воронов, Дуня Острогова, Ефим Цыганков, Варвара Васильевна говорит, что пришли те дни, о которых они прежде говорили: «будет время!» дни, о которых они мечтали, которых так ожидали.

Но не прекратилась борьба. Тяжела утрата Варвары Васильевны: в боях гражданской войны погиб большевистский комиссар Мартынов. Суровые испытания пришлось ей пережить в годы коллективизации, когда кулаки хотели убить ее и сжечь школу. Резкими морщинами на ее лице откладываются следы страданий народа в годину гитлеровского нашествия на нашу землю.

Но над всем этим главенствует чувство высокого, большого счастья, гордости за жизнь, прожитую в служении родине, гордости за свой народ, за свое государство, за своих воспитанников, за каждое новое проявление торжества социалистического строя, его успехов.

Можно поражаться искусству В. Марецкой, с равным правдоподобием изобразившей и девочку, и взрослую женщину, и престарелого человека. Но главная заслуга актрисы в том, что она с редкой силой выразительности передала внутреннее созревание человека, рост и укрепление его душевных сил во всем богатстве развития его внутреннего мира. Такое искусство требует подлинного вдохновения, и В. Марецкая, сыгравшая много ролей, в этом фильме раскрыла свое глубоко человечное дарование наиболее полно. Большой успех фильма обусловлен, помимо хороших качеств сценария,—великолепной игрой актрисы.

Созданный ею образ вполне оправдывает гордые и гневные слова, которые Мартынова бросает в лицо кулакам: «Меня убить нельзя. Тогда надо убивать всех детей, которых я выучила. Будут колхозы, будут школы, всюду дети мои!» В этой кульминационной, переломной сцене показано, что Варвара Васильевна уже сама осознает: ее дело — это часть общенародного дела. Актриса ярко передает, как рождаются в душе героини фильма мужество и сила сознательного борца за новую жизнь.

Ведь художественный образ Варвары Васильевны Мартыновой — это обобщенное изображение одной из тех, о ком сказаны полные глубочайшего значения слова товарища Сталина:

«Фаланга народных учителей составляет одну из самых необходимых частей великой армии трудящихся нашей страны, строящих новую жизнь на основе социализма».

Большое достоинство фильма в том, что он показывает благородный труд народной учительницы в тесной взаимной связи с теми изменениями, которые произошли за сорок лет в нашей стране. Убедительно показано, что труд Варвары Васильевны не принес бы и сотой доли своих плодов, если бы она работала

не в условиях победившего социалистического строя.

В. Марецкая создала образ, в котором достойно воплощена идея: «Жить — это значит служить родине». Именно так понимают свое назначение в жизни воспитанники Мартыновой — ученые, воины, конструкторы, строители домен, маркшейдеры, учителя — цвет новой советской интеллигенции.

Верное служение родине справедливо вознаграждается советским народом. Огромного, волнующего подъема достигает игра актрисы в сцене, когда Мартынова, убеленная сединами народная учительница, слышит передаваемый по радио указ о награждении учителей орденами и медалями Советского Союза. Свою фамилию она вначале пропускает незамеченной, полная гордости за свое народное правительство, столь высоко оценившее скромный труд ее товарищей по работе. Спокойное, глубокое счастье выражает лицо актрисы. И вдруг до сознания Варвары Васильевны доходит, что и ее имя названо в числе удостоенных высшей награды — ордена Ленина. Мы видим на экране простое, чистое лицо русской женщины, пытающейся справиться с внезапно нахлынувшими на нее чувствами, удержать подступившие к глазам слезы. Беспомощно кривятся и подергиваются, как у ребенка, губы... Чтобы так передать этот момент, недостаточно мимической техники актрисы, нужно очень глубоко жить в образе. Лишь тогда изображаемое чувство захватит и актера, и зрителя всей силой переживания.

Хорошо играют и другие актеры, помимо уже названных: В. Белокуров в роли старателя Букова, Д. Павлов (взрослый Пров Воронов). К сожалению, не удался Д. Сагалу образ Мартынова. Актер не раскрыл того содержания, которое было заложено в этом образе в сценарии М. Смирновой. Там, где актер стремится быть простым, сердечным, рисунок образа получается сухой, неинтересный. Вместо живой речи мы часто слышим в его исполнении декламацию. Нет в игре актера теплоты. Образ сужен. Сцена смерти Мартынова показана с излишней натуралистичностью.

М. Донской провел большую, углубленную работу. Немалые трудности представлял огромный пробег во времени. Постановщик удачно справился со своей задачей. Действие фильма воспринимается на всем его протяжении, не теряя своей цельности. Развитие сюжета идет в хорошем ритме. Постановщик произвел ряд полезных сокращений в сценарии, ввел в фильм некоторые недоставшие ему композиционные элементы. В целом труд постановщика увенчался значительным успехом: создан фильм глубокого идейного содержания, высоки художественные качества этого произведения советского киноискусства. Однако ряд критических соображений следует высказать.

Хорошо противопоставлены призывы в армию 1914 года и 1941 года. Но, показывая время Великой Отечественной войны, авторы фильма сохраняют всех своих героев целыми и невредимыми. Зачем же создавать такое превратное изображение этой опустошительнейшей из войн, в которой наш народ понес огромные потери? В фильме мы видим проводы на вокзале, юных офицеров у своих пушек, потом письма с фронта, и на «слете Победы» в школьном здании один за другим появляются цветущие юноши в парадных мундирах, со множеством орденов... Словно уезжали они на парад или на полевые учения. Вот здесь уже недостаточно игры Марецкой, на лице которой мы видим отпечаток горя и испытаний, перенесенных нашим народом. Постановщик изобразил «слет Победы» в лакированном виде. Понятен замысел замкнуть кольцо сюжета, противопоставить балу в петербургской гимназии не менее блестящий бал в советской народной школе. Но для этого были другие средства, и во многом это успешно достигнуто: образы директора школы Варвары Васильевны, Прова Воронова, гостей шатринцев, учеников школы, мечтания выпускников советской школы о будущей работе, радостный подъем, создающий атмосферу этого бала, ощущение широты всех дорог, которые открыты в нашей стране для сынов и дочерей советского народа, и достойное завершение фильма — мысль о том, как прекрасен труд народного учителя. Всего этого показалось, видимо, постановщику мало, и в финальном эпизоде он поступился строгостью жизненной, а следовательно и художественной правды.

Вряд ли необходим для связки эпизодов, отделенных большими промежутками во времени, вращающийся символический глобус, появление которого сопровождается завывающими звуками, выражающими, должно быть, нечто вроде «музыки сфер».

Мало удачен каламбур с обыгрыванием одинакового звучания слов, обозначающих школьную перемену и перемену, которую принесла в жизнь революция.

По началу фильма недостаточно мотивировано дальнейшее поведение старателя Букова, оказавшегося заправилой в лагере кулаков. Следовало яснее показать классовые, социальные корни Букова.

Из более мелких замечаний можно упомянуть о том, что вряд ли нужны в фильме дважды появляющиеся цветущие яблони с опыляющими их пчелами, хоть они и отменно сняты оператором. Если это аллегорически выражает воздействие Мартынова на душу Вареньки, это совсем плохо.

Вернувшись к упоминанию об операторе, надо сказать о том, что на высоком уровне, характеризующем его работу в создании фильма, осуществлены также все съемки сибирских пейзажей. А главное, его объектив помог донести во всех тонкостях до зрителя совершенную игру Марецкой.

Композитор Л. Шварц написал хорошую музыку. Им удачно разработана и оригинальная тема, сопровождающая картины жизни народа и тема романса Чайковского «Средь шумного бала» — применительно к развитию «личной» линии в образе главной героини фильма. К месту введены и хорошо выбраны популярные песни.

В результате работы коллектива, выпустившего фильм «Сельская учительница», наша кинематография обогатилась картиной, которая имеет глубокое воспитательное значение, особенно для молодежи. Зрители отвечают на появление этого фильма множеством горячих, взволнованных откликов. Хорошее, благородное дело сделано авторами этого произведения и всем творческим коллективом. Выпущен фильм, проникнутый высокой романтикой труда народного учителя. Мы видим, что лишь в советском государстве поднята так высоко эта славная профессия и созданы условия для плодотворной работы многочисленной армии работников народного просвещения. Фильм правдиво показывает культурные завоевания советского народа, гигантский и неуклонный подъем его культуры.

В нашей стране огромное значение придается делу воспитания молодого поколения в духе коммунизма. Эта задача государственной важности решается усилиями множества людей. Важнейшими помощниками партии, правительства в осуществлении этой задачи являются те, кто направляет развитие нашей сознательной жизни с первых ее шагов. Сколько выдающихся сынов народа, выращенных нашей Родиной, с чувством глубокого уважения и теплой признательности вспоминают своих школьных наставников, скромных учителей.

Поэтически взволнованно, подлинно «от чистого сердца» рассказали создатели фильма «Сельская учительница» о тех, кто изо дня в день терпеливо, плодотворно работает, чтобы — по слову Ленина — «подготовить молодое поколение к строительству новой жизни».

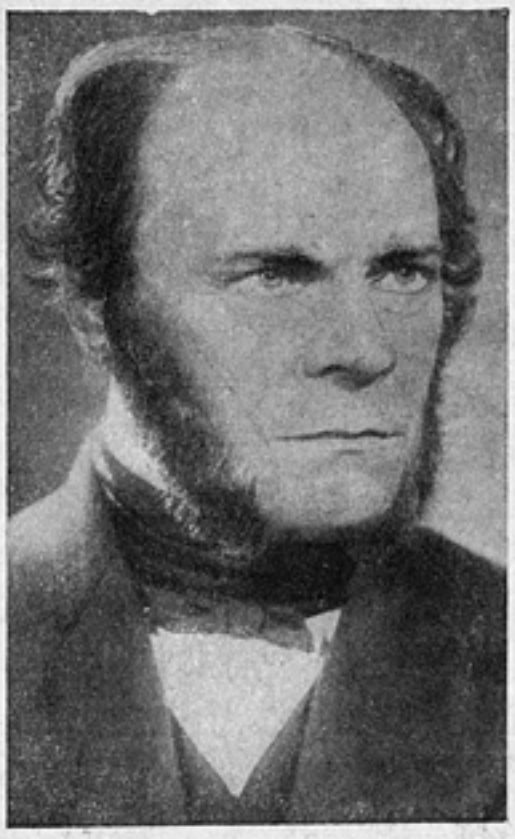
СТИЛЬ И СТИЛИЗАЦИЯ

Николай ОТТЕН

Тимирязев, Миклухо-Маклай, Пирогов, Мичурин, — один за другим появляются в наших художественных фильмах образы замечательных русских ученых, исследователей новых путей в науке, с благородной преданностью посвятивших свою жизнь Родине и человечеству. Это еще только первое прикосновение советского кино к той сокровищнице выдающихся индивидуальностей, которой обладает история русской мысли. Но и эти начальные шаги уже свидетельствуют о широте художественных возможностей советского кино и разнообразии как тематического подхода, так и изобразительного решения фильмов-биографий великих ученых.

В самом деле, как не похожи друг на друга фильмы «Депутат Балтики», «Миклухо-Маклай», «Пирогов» и, насколько можно судить по сценарию, «Жизнь в цвету». «Депутат Балтики» посвящен политическому итогу деятельности ученого, тому выводу, который он делает из научного подвига своей жизни под влиянием величественных событий Октябрьской социалистической революции. Фильм «Миклухо-Маклай» стремится раскрыть научное содержание открытий замечательного путешественника. «Жизнь в цвету» должна стать эпической поэмой о высоком духовном горении, о страстной поэтической одержимости великого садовода. И, наконец, «Пирогов» представляет собой три коротких кинематографических рассказа из биографии героя. Эти три рассказа объединены единством темы — раскрытием гражданского пафоса научной деятельности Пирогова, патриотического содержания его гуманизма.

Не стоит устанавливать, в чем различие изобразительной трактовки этих фильмов, их пластического решения; ограничимся тем, что скажем — оно разительно. И в этой разительности проявляется творческая сущность советского кино, выражена его художественная свобода, отсутствие в нем нивеллирующего стиля, подавляющего художественного влияния, господствующей выразительной манеры, то-есть всего того, что порождает стандартную ремесленную продукцию.



«Пирогов». Народный артист РСФСР К. Скоробогатов в роли Пирогова.

Обращаясь к драматургической композиции сценария Ю. Германа «Пирогов», нужно отметить ее бесспорную оригинальность. Три самостоятельные главы из биографии главного героя, как мы уже говорили, связаны только единством темы. Судьба же второстепенных действующих лиц — Скулаченко и Бакулиной—проходит через все три новеллы, как последовательно развивающееся и сюжетно-законченное повествование. По существу, в давно обветшавшем, но продолжающем еще кое-где бытовать понимании сюжета, как интриги, именно эти персонажи второго плана и служат сюжетным стержнем трех кинематографических новелл, соединяющим их в единое целое. Кстати сказать, и сам автор сценария был не вполне чужд такому взгляду на значение этих персонажей для сценария, ибо перипетии их судеб осложнены и интригой главного госпитального смотрителя, и его доносом, и преступлением аптекаря, и финальным появлением разжалованного Скулаченко на бастионах Севастополя. Правда, в сценарии эти сюжетные линии и роль вторых персонажей в развитии действия занимают куда большее место, чем в фильме. От чрезмерного увлечения сюжетными перипетиями Ю. Германа уберегло превосходное знание исторической действительности и уважение к значительности изображаемых им людей и событий. Ю. Герман занимался биографией Пирогова около десяти лет, неоднократно разрабатывая ее в различных видах литературы. В 1938 году он написал свое первое произведение на этом материале — пьесу «Сестры» — в которой показывал Пирогова в Севастопольской обороне 1854—1855 г.г. Многолетнее изучение биографии героя, полное овладение материалом позволили Ю. Герману вывести общий идейный и психологический итог жизненного пути Пирогова. В работу над сценарием автор принес этот итог в готовом виде, образно претворив его в трех самостоятельных эпизодах из жизни великого ученого. Показ *результата* развития характера вместо процесса его развития создал атмосферу статики, ощущение покоя, пронизывающие все произведение.

Лев Толстой в дневнике 1900 года писал: «Художник, для того чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит или нарочно потешает — он не действует. Только если он ищет — эритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках».

Внутреннее художественное единство трех новелл и живой интерес зрителя к ясному, определенному и с первых же кадров фильма детально выраженному характеру Пирогова определяются отношением великого хирурга к миру, к жизни, к родине, к человечеству, к смерти и бессмертию, противопоставленным взглядам окружающей среды. Драматический конфликт фильма строится на столкновении передового и косного.

В решении этого конфликта драматург одержал победу, найдя образное выражение для философского рассуждения и высокой публицистики. В фильме есть ряд ситуаций, где Пирогову предоставлена возможность прямого, «лобового» высказывания по вопросам своего отношения к науке и к родине. Однако эти высказывания, столь соблазнительные для рецензентского цитирования, не исчерпывают, как это иногда случается в нашей художественной практике, всего идейно-образного содержания фильма, а естественно возникают в художественной ткани произведения. Да и самое содержание фильма, несомненно, богаче и глубже, чем лапидарное определение его темы, как «патриотическое служение науки своей родине».

Нужно сказать, что само понятие «патриотизм» — исторично и не может быть понятно без соответствующего уточнения его социального содержания для каждой данной эпохи. То же самое относится и к понятию «родина», которое имеет один смысл в период национального становления или национально-освободительной борьбы, другой — в условиях империалистического стремления той или иной страны к господству над другими народами, третий — в условиях капиталистического государства, где это понятие имеет одно содержание для буржуазии и другое — для пролетариата и, наконец, четвертый и наиболее высокий — для граждан страны победившего социализма. Естественно, что в фильме о Пирогове, действие которого происходит в царской России середины прошлого века, в период необычайной интеллектуальной зависимости от западной цивилизации аристократической верхушки, оторванной от народа, с одной стороны, и великодержавного шовинизма и стремления установить господство над другими народами, с другой, — понятия «патриотизм» и «родина» для прогрессивного демократического деятеля, каким показан Пирогов в картине, имеют особое наполнение.

Сказанное «каким показан Пирогов в картине»—отнюдь не является оговоркой; как бы точно и достоверно не был использован авторами подлинный исторический материал, нельзя отождествлять реальную историческую личность и образ, созданный искусством. Не говоря уже об элементах художественной фантазии, которой естественно и плодотворно пользовались авторы в работе над фильмом, самый отбор трех кратких эпизодов из сложного и противоречивого течения большой, изобилующей трудностями, стремительными рывками в будущее и неожиданными отступлениями в прошлое, жизни великого человека, сам по себе создает новое соотношение его мыслей, чувств и поступков. Поэтому, как бы ни был близок художественный образ исторического лица к его подлинной сущности, в этом образе неизменно возникает качественное отличие от оригинала. Столкновение самых различных противоречий, определявших жизненный путь героя и не всегда им осознанных, должно быть осмыслено и даже более того — р а з р е ш е н о художником, берущим на себя труд не только запечатлеть черты биографии, но и раскрыть ее исторический смысл, ее прогрессивное значение.

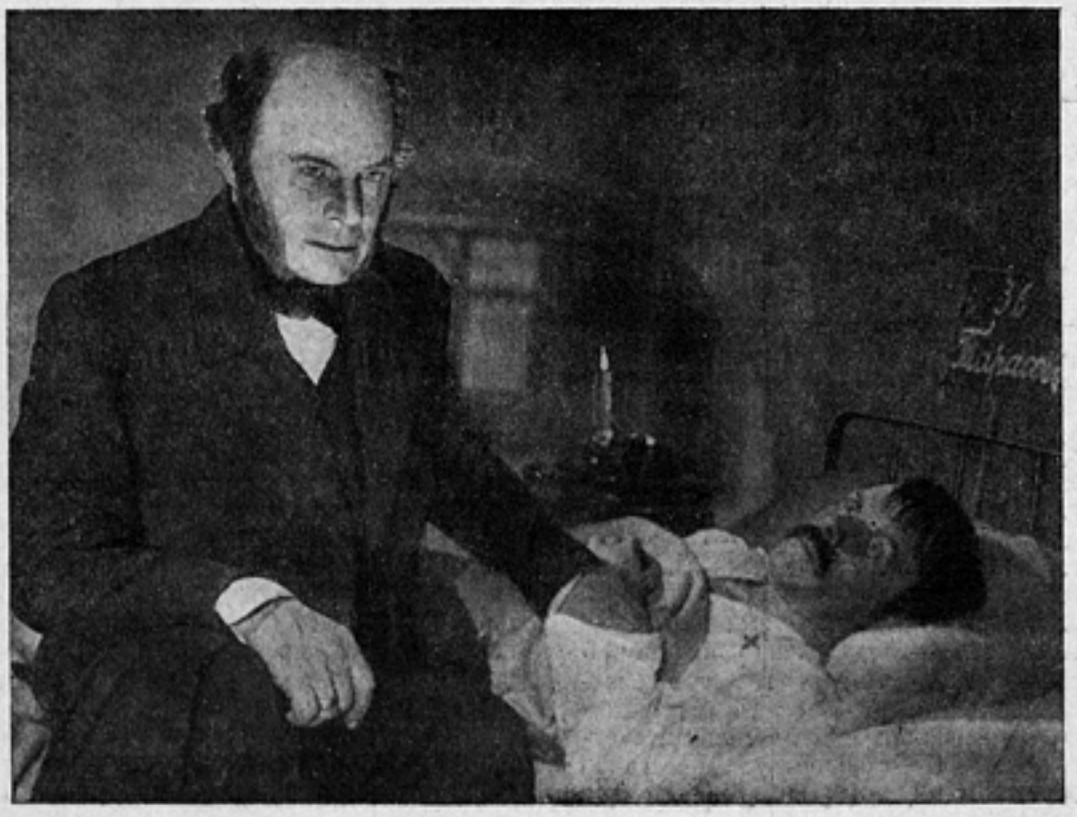
Такую работу над созданием художественного образа великого деятеля русской науки проделали и авторы фильма о Пирогове. От них потребовалось придать стройную систему взглядам Пирогова на основные для него понятия—патриотизма и родины. В этой работе им пришли на помощь разрозненные высказывания самого Пирогова, но главную опору они нашли в общей направленности, в основной тенденции научной деятельности замечательного хирурга. Именно это насытило произведение пафосом исторической правды и превратило его в явление социалистического искусства.

Какое же содержание вкладывал Пирогов в понятия «патриотизм» и «родина»? Это содержание было глубоко прогрессивно и близко всем великим русским демократам середины XIX века. И хотя Добролюбов по частному поводу жестоко полемизировал с Пироговым, однако большая часть высказываний Пирогова и вся его деятельность лежат в русле добролюбовского определения понятий «родина» и «патриотизм».

В самом деле, что может быть гуманнее, чем поиски средств исцеления человека от болезней и борьба за его долголетие? Трудясь на благо всего человечества, медицина, как и всякая передовая наука, видит свой патриотический долг в том, чтобы приложить свои достижения прежде всего в своей стране, на пользу своего народа, чтобы помочь своему отечеству, чтобы, отдавая свои достижения на благо всему человечеству, прославлять этим свою родину. Добролюбов об этом писал: «. . . мы более сочувствуем своему отечеству, потому что больше знаем его нужды, лучше можем судить о его положении, сильнее связаны с ним воспоминаниями общих интересов и стремлений и, наконец,— чувствуем себя более способными быть полезными для него, нежели для другой страны. Таким образом, в человеке порядочном патриотизм есть не что иное как желание трудиться на пользу своей страны, и происходит не от чего другого, как от желания делать добро — сколько возможно больше и сколько возможно лучше».

Такое понятие патриотизма, свойственное и Пирогову, было активным,

Кадр из фильма «Пирогов». Сценарий Юрия Германа. Постановщик Г. Козинцев. Операторы А. Москвин, А. Назаров и Н. Шифрин.



воинственным и потому — исполненным гнева и страсти. Как же примирить эти эмоции с ощущением внутреннего покоя, которым наделил Ю. Герман свой сценарий и которым, добавим, пронизан и фильм Г. Козинцева?

На деле оказывается, что противоречие здесь мнимое. Покой не всегда является синонимом равнодушия и не повсюду сопутствует ему. Отрешенность художника, поставившего себя над жизнью, а фактически оказывающегося вне жизни и позволяющего себе повествовать, «добру и злу внимая равнодушно», нисколько не схожа со спокойной и уверенной уравновешенностью позиции художника в фильме «Пирогов». Некая приглушенность его эмоциональной стихии, холодок, которым веет от отдельных кадров фильма, порождены рядом причин. Об одной из них—статичности идейного и психологического содержания образа, возникшей от заблаговременного р е ш е н и я характера героя — я уже говорил выше.

Но ощущение бесстрастия возникло в фильме еще и как следствие чрезвычайно обострившейся двойственности художественного метода режиссера картины. Один из наиболее значительных и интересных мастеров советского кино, Г. Козинцев в течение полутора десятилетий несет в своем творчестве две противоборствующие тенденции, которые весьма условно и грубо можно назвать реалистической и стилизаторской. В фильмах, созданных Г. Козинцевым совместно с Л. Трауберг, обе эти тенденции всегда сосуществовали. Иногда побеждала тенденция стилизаторская («СВД», «Новый Вавилон», «Простые люди»), иногда—реалистическая («Одна» и трилогия о Максиме).

Но, повторяем, и реализм, и стилизаторство у такого своеобразного и умного художника, как Г. Козинцев, выражаются сложно и противоречиво. В наиболее реалистических его произведениях — в трилогии о Максиме (поставленной совместно с Л. Трауберг) — Козинцев целиком отошел от приемов театральной драмы и ее кинематографической бедной родственницы, ищущей, в первую очередь, сложно переплетенного конфликта. Трилогия о Максиме была обращением к эпической форме, к роману, была попыткой воплотить на экране широкий поток жизни и в этом потоке выявить процесс формирования и становления характера нашего современника, большевика-подпольщика.

Стремясь создать в кино реалистическое произведение нового типа, Г. Козинцев и Л. Трауберг сделали удачную попытку перенести в искусство кино тот реалистический метод отображения жизни, который присущ русской классической литературе и составляет силу ее традиций. Сущность этого метода определил Чернышевский, который считал свойством великих поэтов передавать духовную жизнь героев в движении, в переходе «одной мысли в другую», «одного чувства в другое». Но при этом Чернышевский писал, что обычно даже величайшие произведения мировой литературы «изображают лишь два крайних звена этой цепи — только начало и конец психологического процесса. Это происходит потому, что большинство поэтов, имеющих драматический элемент в своем таланте, заботится преимущественно о результате, о столкновении между людьми, о проявлении внутренней жизни, а не о таинственном процессе, посредством которого вырабатываются мысли или чувства». Чернышевский считал особенностью дарования Льва Толстого изображение самого психологического процесса, а не его результата. Между тем это не являлось свойством таланта одного лишь Льва Толстого, а было утверждением нового метода литературной выразительности. В дальнейшем этот метод был обогащен Горьким, который соединил его с научным предвидением будущего, почерпнутым из учения Маркса-Ленина-Сталина. Это соединение русской классической литературной традиции с ленинско-сталинским научным мышлением и положило начало стилю социалистического реализма.

На первой стадии борьбы за разработку стиля социалистического реализма в искусстве кино создание трилогии о Максиме было значительным этапом.

Кадр из фильма «Пирогов».

Но та же трилогия о Максиме содержала некоторые элементы стилизаторства, которые, по внешности, мирно сосуществовали с реалистической природой всего произведения в целом и лишь в отдельных случаях откровенно нарушали его художественное единство. Критика тех лет оказала дурную услугу авторам трилогии, когда, в своем стремлении утвердить одну из первых побед социалистического реализма, огульно захвалила фильм, игнорируя наличие в нем этих элементов стилизаторства. И не без ее вины вслед за этим стилизаторская тенденция неожиданно восторжествовала в творчестве Г. Козинцева и Л. Трауберга и они заплатили за это фильмом «Простые люди», судьба которого общеизвестна.

Однако и стилизаторство в творчестве Козинцева — явление отнюдь не простое, оно питается из многих источников, проявляется на очень высоком уровне режиссерского мастерства и связано с великолепной пластической культурой режиссера, с его выдающимся изобразительным мастерством и с тем, что его постоянным сотрудником является А. Москвин—едва ли не лучший в мире кинооператор. Все эти обстоятельства, очевидно, и определили подчас самодовлеющий интерес Г. Козинцева к кинематографической живописи, которая порою становится в его произведениях главным содержанием отдельных кадров.

Сама живописная манера Г. Козинцева основана на большом количестве жанровых подробностей, рассмотрение которых в кадре требует подчас специальной квалификации и пропадает для неискушенного зрителя. Мягкое и, большей частью, сумеречное освещение кадра, размытый, словно теряющийся вдали фон придают изображению несколько условный, а подчас и сновидческий характер. Точность, выстроенность и подчеркнутая отработанность композиции кадра придают ему ту обязательную красивость, которой неизбежно сопутствует ощущение нереальности, искусственности. Все эти свойства, отступавшие на второй план в трилогии о Максиме, вновь во весь голос заявили о себе в «Пирогове».

Отсюда в фильме явственно наблюдаются две струи—с одной стороны, линия самого Пирогова, а с другой все, что связано с остальными действующими лицами. Это подчеркнуто и различной изобразительной трактовкой Пирогова, с одной стороны, и остальных действующих лиц, с другой. Превосходное профессиональное мастерство Г. Козинцева придало этим двум противоборствующим тенденциям видимость некоего художественного единства. Но за этой внешностью нельзя скрыть, что для Г. Козинцева хороший, умный и нужный фильм «Пирогов» — работа в промежутке между двумя выдающимися произведениями, работа, сделанная в тот период, когда автор еще не решил для себя каких-то весьма важных вопросов. О таком «промежуточном» характере этой работы Г. Козинцева свидетельствует мобилизация им всех своих уже проверенных выразительных средств, которые использованы в «Пирогове» во всем их блеске и во всей противоречивости.

Первые же кадры фильма обнаруживают, каким принципом отбора материала действительности пользуется Г. Козинцев. Потрепанная коляска, запряженная парой нехитрых лошаденок, движется по пустынной дороге, затерянной в полях. Седок спит. Кучер в затрапезной одежде лениво погоняет лошадей. Вдруг он замечает, что впереди на дороге что-то происходит. По проселку бегает обезьянка. Поодаль от нее — брошенная шарманка и лежащий ничком человек. Кучер будит седока. Из коляски выходит заспанный Пирогов. Он не обращает внимания на испуганную обезьянку, заполняющую своим движением весь кадр. Он склоняется над лежащим человеком. Затем Пирогов выпрямляется и вниманию зрителя снова предлагается обезьянка, которая панически мечется вокруг шарманки, посреди бесконечных российских просторов. И лишь вслед за этим идет первая реплика Пирогова, из которой становится ясно, что столица, куда Пирогов возвращается, охвачена эпидемией холеры.

Обезьянка, несомненно, по своему очень выразительна. Метания маленького зверька, привязанного к шарманке, брошенной рядом с трупом, и затерянного среди чужих ему далей, создают некий образ бедствия. Но с какой стороны этот образ ассоциируется с бедствием русского народа? Исторически достоверно, что в Петербурге середины прошлого века по дворам ходили шарманщики с обезьянками, изображения которых можно найти в многочисленных иллюстрированных журналах того времени. Но шарманщики с обезьянками потому так и привлекали тогда художников, что были экзотикой, диковинкой, маленькой сенсацией столичного быта. И как бы ни была выразительна мечущаяся на российских пустынных дорогах обезьянка, это образ чего-то чужеземного, постороннего, это, так сказать, искусственная метафора.

Понятно, что обезьянка это экзотика. Ее образ должен был обострить восприятие, создать неожиданность, контраст. Но самый метод «остранения» себя не оправдал, так же как никогда себя не оправдывал и в практике его основоположников и теоретиков в начале нашего века. Экзотическая деталь быстро обнаруживает свою чужеродность и вместо того, чтобы обострять восприятие, уводит его в сторону, мельчит происходящее в произведении и обнаруживает отсутствие у автора веры во впечатляющую правду жизни, которой должно дышать его искусство.

Здесь мы подходим к тому, что является г л а в н о й причиной двойственности художественного метода Г. Козинцева, к тому, что питает противоречия его творчества. Речь идет о непосредственном и опосредствованном восприятии художником действительности, о прямом и кровном его обращении к жизни, в одном случае, и о приятии им жизни через искусство, в другом. По сути, опосредствованное восприятие жизни художником через образы искусства и есть основа всякого стилизаторства, и эта расшифровка, казалось бы, служит лишь для уточнения понятия. Но в данном случае такое уточнение оказывается весьма полезным.

Две линии развития фильма и соответствующие им две изобразительные манеры определяются прежде всего неоднородностью отношения автора к воплощаемой им в фильме исторической действительности. У Г. Козинцева живое, творческое восприятие прошлого России перемежается с восприятием его, как некоего примечательного, живописного, заслуживающего реставрации во всех своих жанровых особенностях, безвозвратно ушедшего от нас мира. Из этого картинного мира вслед за обезьянкой в фильм пришел купеческий кутеж с цыганами, аристократическое гуляние, ярмарка, экипаж лейб-медика Мандта с факелами, будто бы предохраняющими от холеры. Все это призвано создавать контрасты, вводить жанрово-самоигральный материал в действие и... попутно развлечь зрителя.

Эта жанристская струя могла бы заслонить основное содержание фильма «Пирогов» и сыграть губительную роль, если бы она доминировала. Но на деле, к счастью, получилось обратное. Все эти экзотические детали и жанровые подробности служат в фильме либо фоном, либо сопровождают вторых и третьих персонажей. Как только действием на экране завладевает сам Пирогов, у автора сразу же пропадает охота развлекать зрителя экзотикой и изящными аксессуарами прошлого века. Вместе с главным героем на экран приходит тонкое режиссерское мастерство реалистической детали, великолепная разработка второго плана, точные изобразительные акценты на общем плане, выразительные ритмические построения монтажа. И в этом смысле превосходно удался Г. Козинцеву эпизод операции, где Пирогов демонстрирует аудитории врачей один из первых опытов операции под общим наркозом.

Говоря о второстепенных персонажах фильма, следует попрекнуть сценариста, не предоставившего им достаточно материала для реалистического раскрытия духовного мира. Это целиком относится к ролям Мандта, госпитального смотрителя, Лядова, Лукича, Бакулиной и Скулаченко. И если история несчастной любви Скулаченко и Бакулиной и занимает по времени в фильме много места, по существу и эта история призвана лишь оттенять судьбу Пирогова и служить канвой, на которой расшивается биография ученого.

Вот почему нельзя предъявлять строгих требований к исполнителям этих ролей: они не имели ни малейшей возможности к тому, чтобы выполнить главную задачу искусства актера — раскрыть духовную жизнь своих героев. Все эти персонажи и в сценарии и в фильме двухмерны. Режиссеру пришлось прибегать к самым разнообразным средствам, чтобы создать вокруг них иллюзию третьего измерения.

И тем не менее исполнение актерами ролей неравноценно и неоднородно. Мандт—И. Новский и аптекарь—А. Кострикин изображают условно-символические фигуры, не претендуя даже на внешнюю реалистичность. Н. Черкасов в роли Лядова неожиданно вносит в исполнение откровенно цитатные приемы, присущие театральному гротеску и мало выразительные в кино. Я. Малютин, играющий главного госпитального смотрителя, решает свою роль главным образом внешними средствами, не делая попытки обнаружить какие-либо эмоции или мысли героя. Г. Гумилевский

в роли Лукича находит реалистические бытовые черты, позволяющие ему создать колоритную жанровую зарисовку персонажа.

И наконец, О. Лебзак — Бакулина и С. Ярок — Скулаченко играют свои роли с той степенью многозначительности и педалирования всех чувств, подсказанных им чисто сценической условностью, которая неизменно экраном разоблачается, как искуственность.

Но в фильме под названием «Пирогов» все решается удачей или неудачей центрального образа, который и по объему и по значению доминирует в картине. И признание, которое заслуженно получила эта работа Ю. Германа и Г. Козинцева, определилось глубиной и своеобразием реалистического решения этой центральной задачи произведения. Философия русского прогрессивного патриотизма, выраженная в картине в образе Пирогова, близка и дорога советским людям. Борьба передовой науки против косности и мракобесия, которую вел Пирогов, вызывает живые современные ассоциации и горячее сочувствие зрителя к герою.

Успех фильма Ю. Герман и Г. Козинцев делят с артистом К. Скоробогатовым, исполнителем роли великого хирурга. Скупыми средствами, с редкой скромностью и целомудрием играет К. Скоробогатов Пирогова, глубоко раскрывая человеческую сущность великого русского ученого и показывая нам Пирогова-мыслителя, Пирогова-деятеля, Пирогова — сына своего народа. Приходится сожалеть, что авторы обошли частную жизнь Пирогова: поведение великого человека в личных отношениях и в быту несомненно обогатило бы образ и придало ему то полнокровие, которого сейчас ему порой недостает.

Страстную поглощенность Пирогова своим делом, его самоотверженную борьбу с народными бедствиями и глубокую демократичность подчеркивает К. Скоробогатов в созданном им образе. Суховатая и неласковая манера Пирогова, жесткая по внешности повадка ставят нелегкую задачу перед исполнителем, вынуждая его преодолевать отталкивание зрителя от внешне непривлекательных свойств героя. Но К. Скоробогатов не ищет легкого успеха, не стремится отыграться на обаянии. Он завоевывает любовь к своему герою, раскрывая перед зрителем внутренние достоинства Пирогова, исключительные его черты, духовное богатство, которые определяют величие этого характера.

Особое место занимает в фильме исполнение А. Диким роли адмирала Нахимова. Следовало ожидать, что этот образ появится в «Пирогове», как в той или иной степени удачная цитата из другого художественного фильма — «Адмирал Нахимов» Вс. Пудовкина. Однако эти ожидания не оправдались и работа А. Дикого в «Пирогове» оказалась незаурядной художественной удачей.

Кадр из фильма «Пирогов».

Нахимов появляется в фильме «Пирогов» один раз в кратком эпизоде, предшествующем финалу. У постели больного Пирогова, симпатизирующий великому хирургу, но не связанный с ним личными отношениями, Нахимов обменивается с ученым мыслями в тоне, равно дружеском и официальном. Сохраненное для нас историей подлинное своеобразие речи Нахимова превосходно схвачено сценаристом и оказалось благодетельным для работы актера, получившего великолепный материал для роли.

Но особая сила исполнения А. Диким роли Нахимова сказалась во внутренней значительности, в яркой напряженности работы мысли, которую он сумел раскрыть перед зрителем в кратком своем появлении на экране. Нахимов думает вслух, и зритель становится сотворцом этого мышления и потому глубоко взволнован им.

Работа постоянного соавтора Г. Козинцева—оператора А. Москвина в этом фильме заслуживает специального профессионального разбора, как явление, выдающееся в кинематографической практике и глубоко прогрессивное. Беглое упоминание об этой работе в ходе общей оценки всего фильма в целом, конечно, не может исчерпать характеристику достижений А. Москвина в этом произведении.

Работа А. Москвина поневоле заставляет ввести в разговор крайне несовершенный термин «кинематографическая живопись», ибо суть этой работы отнюдь не ограничивается точной и яркой передачей места действия. А. Москвин своими средствами выразительности, самостоятельно, в развитие общего замысла истолковывает образное содержание фильма. В этом смысле достаточно сослаться хотя бы на портреты Пирогова. В них внутренний мир великого хирурга, его духовные свойства раскрываются с неменьшей обстоятельностью, чем в действии фильма, и это качественно иное раскрытие дополняет и расширяет художественный образ всего произведения в целом.

Портреты и особенно крупный план Пирогова — К. Скоробогатова в финале фильма могут быть отнесены к разряду выдающихся произведений мировой портретной живописи и звучат как новое слово советского кинематографического искусства.

... Успех фильма «Пирогов» — это победа реалистической струи в творчестве Г. Козинцева и, несмотря на наличие в картине характерных для его режиссерской биографии противоречий, надеемся, что победа эта— окончательная.

У ИСТОКОВ НОВОГО ЖАНРА

Г. КРЕМЛЕВ

Выпуск кинокартины «Миклухо-Маклай» является для Московской студии научно-популярных фильмов событием этапного значения, ибо знаменует освоение ею нового жанра.

Новизна этого жанра для советского киноискусства относительна. В его активе не мало хороших историко-биографических фильмов. Повидимому, накопленный богатый творческий опыт создания этих фильмов и позволил сейчас заняться производством их особой разновидности—фильмов, посвященных жизни и деятельности крупных ученых (Пирогов, Миклухо-Маклай, Мичурин).

Однако, если какая-либо из студий художественных фильмов выпускает, наряду с иными произведениями, кинокартину научно-художественного жанра, то это явление в известной мере случайное. Однажды выпустив такую картину, студия может надолго забыть о существовании этого жанра, пока почему-либо выбор режиссера не падет на научно-художественный сценарий. Очевидно не эти случайности определяют судьбу жанра.

Иное дело специализированная студия, студия научно-популярных фильмов. Каждый ее шаг, направленный к утверждению научно-художественного жанра, привлекает пристальное внимание критики, каждую удачу хочется расценивать не как результат случайного стечения счастливых обстоятельств, а как закономерное проявление жанрообразующих факторов.

Всякий раз, когда новый фильм посвящается историческому лицу, требовательность зрителей возрастает. Входя в зал кинотеатра, они приносят с собой те или иные сложившиеся представления о центральном образе, на которые и будет накладываться свежее впечатление от фильма, расходясь с ними или совпадая. С повышенной критичностью, придирчиво и даже предвзято—так подходят зрители к оценке историко-биографических фильмов.

Фамилия «Миклухо-Маклай», появившаяся на киноафишах, как будто переносит нашу мысль на три четверти века назад, в те годы, когда среди ученых только начинал разгораться спор: от одного или от нескольких независимых друг от друга стволов произошли человеческие расы. Диспутанты, носившие малопопулярные ныне названия «моногенистов» и «полигенистов», в большинстве придавали спору отвлеченно-академическое значение и углублялись в седую древность. Лишь некоторые, не ограничиваясь отдаленным прошлым, обращали пытливый ум к современности. И совсем мало нашлось таких ученых, кому было дано заглянуть в будущее. На первом месте среди этих немногих стоит Николай Николаевич Миклухо-Маклай.

Именно ему, наблюдательному и неутомимому путешественнику, удалось совершить восхождение на самый гребень водораздела двух враждующих систем, чтобы с этой вершины проследить их логическое течение во времени на десятилетия вперед.

«Тем, кто извиняет истребление темных рас, логично итти далее... и в самой белой расе начать отбор всех, кто не подходит к идеалу «единственно-избранной расы»...

Можно было бы подумать, что слова эти принадлежат кому-то из наших современников-антифашистов и процитированы по стенограмме Ассамблеи Организации Об'единенных Наций, если не знать достоверно, что они написаны еще в 1877 году и что их автор Миклухо-Маклай. Такова сила его научной прозорливости, такова актуальность проблем, решению которых посвятил он всю свою жизнь!

Создать фильм о жизни этого замечательного ученого—мысль, удачная во всех отношениях.

Он удивительно сегодняшний и даже злободневный, этот русский человек прошлого столетия, каким-то чудом забравшийся на самый край света, в первобытное общество!

Двенадцать месяцев потребовалось военному корвету, чтобы довезти Маклая от Кронштадта до залива Астролябии, к папуасам—людям каменного века.

Для возвращения Маклая до наших дней достаточно полуторачасового киносеанса.

Пусть географически этот маршрут и непоследователен, но политически он ясен и непреложен: от Новой Гвинеи до Индонезии—рукой подать, а далее — Вьет-Нам, индусы Южно-Африканского Союза, негры США, Южная Корея, фронт китайской Народно-освободительной армии...

Любопытно, что при всех причудливых превратностях личной судьбы, при всей нетипичности обстоятельств, в которые жизнь забрасывала Маклая, — на долгие годы оторванный от родины, он был и остался типично русским человеком, русским не только по своей патриотической привязанности, но по самому душевному складу, по моральному облику. «Таморус», «человек из России»,—так и знали его туземцы всех островов Океании.

Но разве это игра случая?

Ни Редиард Киплинг, ни Джозеф Конрад — певцы империализма—не могли быть продуктом русской культуры. Ни в Германии, ни в Англии, ни в Америке, вне оплодотворяющего непосредственного воздействия революционно-демократических веяний русской общественной мысли шестидесятых годов, не мог возникнуть Миклухо-Маклай. Трудно пройти мимо этой закономерности.

О духовном родстве Маклая с лучшей частью последующих поколений предреволюционной русской интеллигенции и о том, как воспринимался образ Маклая, вспоминал К. Паустовский («Далекие годы»).

— Ты знаешь, кто это?—указывая на портрет, спрашивал у юного гимназиста мечтатель и поэт, преподаватель географии «Черномор», и сам отвечал:—Один из лучших русских людей. Путешественник Миклухо-Маклай. Он был великим гумани-

стом...Он был великий ученый и верил в добрую волю людей. Он жил один среди людоедов на Новой Гвинее. Безоружный, умирающий от лихорадки. Но он сумел сделать столько добра дикарям и проявить столько терпения, что, когда за ним пришел наш корвет «Изумруд», чтобы увезти его в Россию, толпы дикарей плакали на берегу, протягивали к корвету руки и кричали: «Маклай, Маклай!» Так вот, запомни: добротой можно добиться всего...

В насыщенной событиями биографии Маклая отчетливо ощутимы драматургические узлы.

Когда Маклай приступал к своей научной деятельности, принято было думать, что главной добродетелью ученого является об'ективизм. «Наблюдать жизнь, но не вмешиваться в нее!»—так маскировался тезис об аполитичности науки. Вначале Маклай пытался быть верным принципу невмешательства. Но жизнь, вмешавшись в его научный опыт, до тла разрушила сам принцип. С горечью убедился Маклай, что с виду «аполитичные», наукообразные статьи его академических противников есть ни что иное, как индульгенции для рыцарей колониальной экспансии.

Когда же он дорос до понимания необходимости вмешаться в жизнь, когда осознал, что ученый «об'ективизм» — это только предательство, тогда жизнь грубо и жестоко отомстила ему: она дала понять, что ни скудных личных средств, ни богатейших знаний, ни научного авторитета ему недостаточно для защиты своих цветных друзей.

Ученый-путешественник, знаток нравов и обычаев общества дикарей, он плохо знал дикие законы современного общества. Гуманист и демократ, он не знал, что торжество его гуманных идей связано с революционной борьбой пролетариата, с национально-освободительной борьбой колониальных народов. О том же, что фронт этой борьбы созреет лишь в новом столетии, Маклай и не мог знать.

Не дожив двенадцати лет до этого столетия, он умер, переживая трагедию ученого, опередившего свое время, трагедию человека, который осознал необходимость действия, но не нашел точки опоры.

История разрешила коллизию, лежавшую в основе трагедийной судьбы Маклая, но уже за пределами его жизни.

Оружие, изготовленное папуасами, превратилось в музейный экспонат; как историческая ценность, как дар Маклая, хранится оно в фондах Академии Наук.

Но оружие, изготовленное самим Маклаем, честно служит в нашем действующем идейно-теоретическом арсенале. Дневники Маклая увидели свет только при советской власти, 35 лет спустя после смерти их автора.

Что касается «полигенистов», врагов Маклая, клеветников, организаторов его травли, то своей обильной «ученой» продукцией они щедро унавозили почву, на которой впоследствии произросли плевелы расистских теорий.

Нет, не случайно появилась фамилия Миклухо-Маклая на афишах; действительно, это вполне справедливо и своевременно, чтобы великий русский путешественник обратился с экрана к своим потомкам, «как живой, с живыми говоря».

Однако, достаточно ли бережно отнеслись кинематографисты к сущности этого светлого образа?

«Миклухо-Маклай». Артист С. Курилов в роли Миклухо-Маклая.

Совместились ли наши представления и знания о доблестном муже науки с впечатлениями от фильма?

* * *

Итак, мы в Новой Гвинее.

Знакомства с этим краем мы ожидали, возможно, так же напряженно, как и Маклай, хотя мотивы и опасения у нас были иного порядка.

Опасались мы не столько научной недостоверности ново-гвинейского колорита (не нам об этом судить!), сколько его искусственности, театральности, нарочитой экзотичности, обнаженной бутафории.

Приятно, когда опасения рассеиваются.

Возможно, что в данном случае проявилось значение коллективного опыта, накопленного студией научно-популярных фильмов в работе над этнографическим материалом.

Ни одна деталь не режет глаза. В декоративном решении пейзажа, в показе утвари, орудий, построек папуасов, их костюмов, во всем чувствуется добросовестный и продуманный подход и операторов Б. Петрова, П. Зотова, и художников Ф. Богуславского, С. Козловского, и консультанта Я. Рогинского. Благодаря их творческому труду перед нами как бы оживают зарисовки, сделанные когда-то Маклаем. Подлинности воссозданного колорита веришь и потому смотришь с живым интересом. А для научно-художественного фильма это большая заслуга.

При знакомстве с туземцами рассеялось и другое опасение. Особо трудная задача подбора исполнителей «цветных» ролей разрешена удачно. И весь ансамбль «соседей» Маклая, и Р. Робинсон, и Джим Комогоров, и особенно — Вейланд Родд во многом содействуют доверию зрителя к этнографической ценности фильма. Впрочем, за исключением одного эпизода, о котором речь пойдет ниже.

Наибольшая удача фильма — игра исполнителя роли Маклая артиста С. Курилова. Его внешние данные сразу и безраздельно завоевывают симпатии зрителя. Умные и живые глаза, убедительно говорящие о любознательности, о душевной чистоте и благородстве характера. Печать интеллектуальности и высокой одаренности лежит на честном, открытом лице. Странным образом оно совмещает в себе черты сходства не только с Миклухо-Маклаем; есть в нем что-то чеховское, чем-то поразительно напоминает оно Короленко.

С. Курилов хорошо пользуется своими данными.

Быстрый взгляд на копье, занесенное над самой головой Маклая. В этом еле уловимом движении глаз Курилов умеет передать и ненасытную жажду познания, которая не покидает Маклая даже в минуты опасности, и полное достоинства, без тени позерства, подлинное мужество ученого. Право, трудно об'яснить, какими актерскими средствами достигает Курилов подобной выразительности.

Полной силой своего обаяния наделяет Курилов Маклая. И нет ни грана актерской вины в том, что все-таки мы не увидели на экране полноценного образа ученого-путешественника.

Опять и опять вспоминается старая истина: сценарий, драматургия—основа основ кинопроизведения.

Задачи, стоявшие перед авторами сценария В. Волькенштейном и А. Спешневым, как будто, ясны. Из сложной и многообразной биграфии ученого надо было отобрать самое главное.

Пребывание на Новой Гвинее и было главным периодом в жизни

Маклая, когда больше всего было накоплено ценных наблюдений, когда утверждались его воззрения. Дневники этого периода читаются запоем, они не менее увлекательны, чем книги Арсеньева, чем рассказы о Робинзоне Крузо. Под внешне спокойным, ровным и суховатым тоном повествования Маклая кроется глубокая эмоциональность. С жадностью делает он свои зарисовки, радуется каждой находке, восхищается ловкостью и сообразительностью своих друзей. Он в восторге от того, что Туй оказался честным и вернул топор, что Туй сам придумал бриться осколком стекла. Сотни задач ставит перед Маклаем жизнь и все надо решать. Ему все надо знать, все надо видеть. «Я жалею, что у меня не 100 глаз!»—горюет он.

Кругозор читателей дневников последовательно расширяется. Маклай передает им свое видение мира, заражает своим отношением к событиям и фактам, ведет к выводам и обобщениям. Трудно оторваться от дневников. Их читаешь, как поэму о человеке, который покоряет всех познающей силой своего ума.

Этой поэме авторы фильма не нашли драматургического эквивалента.

Кинозрителю показывают эпизоды, склеенные в некоторой последовательности. Пальмы. Хижины. Джаз. Ходит Маклай среди папуасов. Что-то он изучает, зачем-то зарисовывает, почему-то занимается метеорологией. Зрителя оставляют равнодушным. Ему безразличны научные занятия Маклая; они не ведут к обобщениям, они только повод для показа более или менее занятных вещей.

Сценаристы иссекли из дневника живое сердце: его познавательное значение.

Но понимая, что от такой острой операции весь ново-гвинейский период (правильно выбранный как главный) в фильме получится вялым, они произвели некоторую концентрацию эпизодов и персонажей.

Право авторов научно-художественных фильмов на домыслы бесспорно. Не страшно, если письмо Л. Толстого, в действительности полученное Маклаем в России, авторы вручают адресату в Сиднее: так лучше для фильма. Но принципы и особенно — цели «концентрации» реального Ульсена, слуги Маклая, в вымышленного Томсона вызывают возражения.

Ульсен — тупица, трус и лентяй. Томсон же в целях оживления вялого сюжета несет дополнительную нагрузку: он заговорщик, наемный убийца, бывалый морской разбойник, словом, он—взятая напрокат цитата из колониальной, морской, приключенческой беллетристики. Ему даны пиратский жаргон, поговорочка, сцена раскаяния и крест над могильным холмом на фоне заката.

Все это очень знакомо.

Но что делать такому отработанному персонажу рядом с живым Маклаем?

Ульсен, досаждая своему хозяину ленью и трусостью, не только не мешает читателю, а помогает, оттеняя краски, положенные на Маклая.

Томсон ничуть не помогает кинозрителю. Томсон мешает ему, уводя в ассоциативные тупики.

Как можно не ощущать этой разницы?

Вызывает возражения и метод «концентрации» эпизода папуасской войны.

По дневникам — угроза возникновения войны существовала около двух недель. Все это время Маклай внимательно изучал любопытные причины междуусобий в первобытном обществе и мучительно принимал решение. Приняв его, он действовал расчетливо-дипломатически: он разрознил единодушную жажду мести, посеял разногласия и тем способствовал охлаждению пыла. Война не состоялась, приготовления к ней прекратились.

Авторы фильма неправильно прочли фразу «Я решил запретить войну», война показана несерьезно, как забавный эпизод, причины войны подменены, да Маклай ими и не интересуется. В сценах сражения и моментального мира папуасы ведут себя совсем как эфиопы в «Вампуке». И фраза Маклая, и зонтик — это бравада, непростительно искажающая образ ученого.

Еще более искажен «концентрацией» волнующий эпизод испытания—«может ли Маклай умереть?».

Острота реального события заключалась в том, что каверзный вопрос задавался старым приятелем Маклая Саулом, задавался просительным и заискивающим тоном. Угроза смерти не нависала над Маклаем. Подвергалась опасности репутация, которой он дорожил больше всего. Речь шла о честности и мужестве.

Вручив копье Саулу, — говорит Маклай, — «...я снял шляпу, широкие поля которой закрывали мне лицо; я хотел, чтобы туземцы могли по выражению моего лица увидеть — Маклай не шутит и не моргнет, что бы ни случилось. Я сказал: — Посмотри, может ли Маклай умереть.

Недоумевающий Саул, хотя и понял смысл моего предложения, но даже не поднял копья и первый заговорил: — Арен, арен! (Нет, нет!)»

В том, что Саул даже не поднял копья, ключ события.

В фильме же все обаяние эпизода исчезло.

Подменены мотивировки, и папуас накидывается с копьем на Маклая. К этому пристегнут затасканный сюжетный ход—«подоспевшая помощь». Точно, по графику, и конечно незамеченное, прибывает в Новую Гвинею и встает на рейде судно. Помощь пробирается через тропические заросли. Выстрел из-за кустов—и все поставлено дыбом: спасителем оказывается... Брандлер.

Кадр из фильма «Миклухо-Маклай». Сценарий В. Волькенштейна и А. Спешнева. Постановщик А. Разумный, главный оператор Б. Петров.

Кто такой Брандлер? По замыслу авторов он, видимо, должен быть «концентратом» идейных противников, врагов Маклая. Он и ученый спорщик, и колониальный коммерсант, и шпион; вообще же его главное амплуа—«злодей с мрачной улыбкой». Мотивы его злодейства даны весьма неясно. Даже сам Брандлер чувствует это, почему и вынужден произносить программную речь... перед Томсоном. Это нелепо. Маклай заслужил более достойного противника, а не такого универсального злодея, которого трудно играть даже большому мастеру — М. Астангову.

Брандлер же знакомит Маклая с Маргаритой. Зачем понадобилось такое злодейство?

Идет по океану военный корвет, везет Маклая на Новую Гвинею.

Вся жизнь Маклая сосредоточилась на широких планах этой небывалой в истории науки экспедиции. Все неясно впереди, полно опасностей. Хочется видеть, как подготовлен он к подвигу, знать его переживания.

А что делает Маклай на борту корвета?

Флиртует.

Трудно подобрать менее обидное определение для безвкусной сцены с зонтиком и для этого тяжеловесного диалога, пропитанного галантной иронией:

— Кажется, мой зонтик уже превратился в щепки... Не очень любезно, господин Маклай!

— По-моему, я извинился.

— Этого мало. Вы сломали мой зонтик.

— Это что, сувенир?

— Может быть.

— Не хотите ли, чтобы я его починил?

— Не только хочу, а требую.

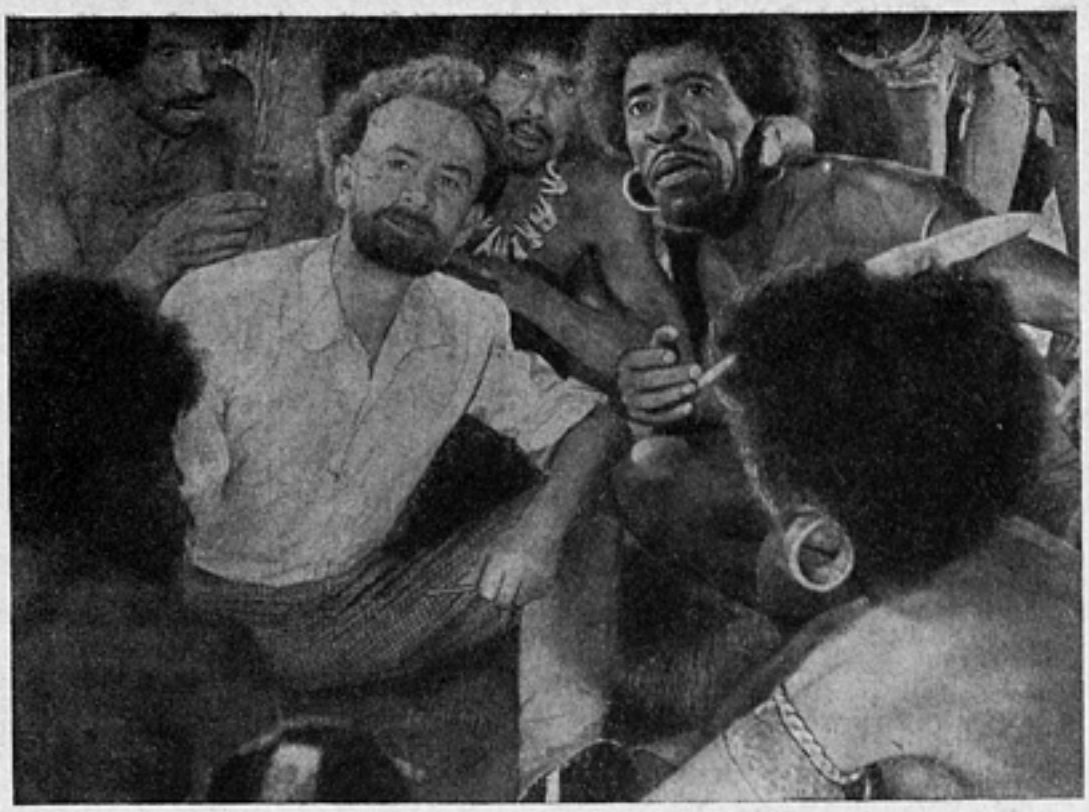
И Маклай чинит зонтик, однажды уже починенный Эдисоном...

Так, радостное и тревожное ожидание предстоящей жизни на острове подменено горечью разлуки влюбленных. Трудно показать ученого мужа, как «ученого»; проще — как «мужа»...

В сценарии — перед разлукой Маклай и Маргарита кроме того танцовали в кают-кампании корвета. Танцы прерывались, пока Маклай жил на Новой Гвинее, и с новой силой возобновлялись в Сиднее. На этот раз Маклай и Маргарита кружились в зале. Зал пустел, тушились свечи, они все кружились. Танцуя, они передвигались из комнаты в комнату; танцуя, спускались по лестнице (!), попадали в сад и исчезали в аллее, кружась и кружась...

Очень подозрительно по происхождению это упорное круженье некстати. Оно похоже на завихрение, поднятое еще успехом «Большого вальса»!

Трюк с зонтиком, флирт, танцы... Какое, однако, неуважение со стороны драматургов к образу Миклухо-Маклая!



Кадр из фильма «Миклухо-Маклай».

* * *

Перечисление недостатков можно продолжать. У всех у них общий корень: авторское недоверие к выразительности научных материалов, боязнь их творческого преодоления, стремление подменить их проверенной рецептурой средств и снадобий из домашней аптечки драматурга.

Для биографии ученого главным и решающим являются цели и методы его научной работы, формирование его принципов, убеждений, воззрений, поиски истины, теоретическая борьба с противниками. Казалось бы, что именно это и должно стать сюжетным костяком фильма и обрастать живой тканью кинематографической выразительности.

На деле же этот главный и решающий научный материал вытеснен, стал подсобным. Он не подключен к магистрали высокого напряжения, а питается от понизительной подстанции. Грамотные и опытные сценаристы В. Волькенштейн, А. Спешнев и режиссер-постановщик А. Разумный отвели на долю научного материала преимущественно ослабленные приемы: он появляется то повествовательно — «голосом из-за кадра», то обозренчески — перечислением, то иллюстративно — «вставным номером», то вообще между делом, за починкой зонта.

Увлекательность, присущая подлинным дневникам Маклая, не переведена на язык киноизображения; авторы сообщили нам о деятельности ученого, но вместо «зримых доказательств» пред'явили только квитанцию.

«Миклухо-Маклай» убеждает, что нельзя повысить художественный уровень фильма независимо и за счет научного: это—уровень жидкости в сообщающихся сосудах.

Дефекты сценария крайне обеднили познавательное значение фильма. Больше того: они могли привести к катастрофе. Хорошо, что в поучительной и увлекательной подлинной биографии Маклая оказался достаточный «запас прочности», который вытерпел неправильную драматургическую обработку. Политическая актуальность проблем, разрабатываемых ученым, кинематографически выразительная фактура об'ектов его исследований, обаяние, свойственное самому Маклаю и в значительной мере переданное Куриловым, наконец, хорошая работа художников и операторов сделали фильм интересным и нужным.

Студия научно-популярных фильмов вправе радоваться таким успехам своего первенца. Но обольщаться ими нельзя.

Подход и отношение авторов фильма к научно-познавательному материалу надо признать принципиально порочным, если всерьез думать о судьбах нового жанра, если заниматься г л у б о к и м и п р о г н о з а м и.

Первый научно-художественный фильм не сделал еще «п о г о д ы н а з а в т р а».

ФИЛЬМ О СОВЕТСКОЙ УКРАИНЕ

Ф. КРАВЧЕНКО

Когда смотришь прекрасные пейзажи, которыми начинается фильм «Советская Украина»*, поражаешься величественной и яркой красотой природы этого края. Надо отдать справедливость операторам — они с большой любовью и проникновением раскрыли эту красоту в чудесных акварелях, достойных того, чтобы украсить картинные галлереи. Это новая, сказочная живопись. Пейзаж на экране живет. Струятся реки, волнуется трава, от малейшего дуновения ветра шевелятся ветви с сочной зеленой листвой.

Но, любуясь украинскими пейзажами, мы ощущаем, что это — новая Украина. Мы слышим слова диктора: «От донецких степей до зеленых гор Закарпатья, от древних черниговских лесов до Черного моря — Украинская Советская Социалистическая Республика, родная сестра великой России, равная в содружестве свободных народов Советского Союза...»

Начав с пейзажей, авторы фильма умело рассказали нам биографию Советской Украины. Они не приводили всех подробностей ее развития, но в красочных, запоминающихся эпизодах раскрыли самое главное: как расцвела Украина после Великой Октябрьской революции, давшей украинскому народу, как и всем народам, населяющим нашу страну, невиданные возможности. Там, где когда-то крестьяне пахали сохой, поливая землю потом и проклиная каторжный труд, появились мощные тракторы и комбайны. Давно забыты узенькие полоски земли, на которых украинский крестьянин с трудом добывал десяток пудов хлеба. Бескрайние просторы колхозных полей дают богатые урожаи. Изменился пейзаж, стала другой Украина. И эти коренные изменения показали в своем фильме мастера Украинской студии кинохроники. Они показали, как изменились люди, превратившие свою республику в страну небывалого в мире, мощного, передового сельского хозяйства, оснащенного новейшей техникой, в страну новой социалистической индустрии и новой культуры.

Не всегда авторам фильма удается с достаточной ясностью раскрыть свой композиционный замысел. Чувствуются значительные срывы и шероховатости. Нет плавного перехода от одной отрасли хозяйства к другой: не всегда зритель может разобраться в особенностях того или иного производства. Обилие материала явно помешало авторам более строго подойти к художественному раскрытию намеченных ими тем. Все же им удалось показать людей так, что мы видим не только их портреты, но и их дела. Ученые, инженеры, агрономы, колхозники, рабочие. Какое огромное количество живых конкретных людей проходит перед нами на экране!

В сочетании с умным и убедительным текстом, изобразительная часть фильма дает представление о том, как боролся и трудился украинский народ на протяжении тридцати лет существования Советской Республики.

Но вот авторы показывают то несчастье, которое с такой неслыханной силой обрушилось на нашу землю.

«Яблони стали виселицами, — говорит диктор, — шахты — братскими могилами, клубы и театры— немецкими кабаками. Враг разрушил гигантские домны, но не поставил на колени советского человека. Взорваны были бетон и железо, но не разрушена вера в счастливую жизнь...»

И мы видим кадры, в которых с большим мастерством раскрыта эта тема. Умело знакомят нас авторы фильма с лауреатом Сталинской премии, учеником знаменитого сталевара Макара Мазая — Михаилом Кучерим. Мы не видим Мазая, который погиб геройской смертью в дни немецкой оккупации, но он незримо присутствует на экране. Мы словно слышим его голос, когда он, отказавшись варить сталь для оккупантов, говорит им, умирая в муках: «Сталью зальем мы вам глотку. Сталью!»

В искусстве есть неизведанные законы. Трудно сказать, какими именно средствами нужно оперировать, чтобы достигнуть такого сильного впечатления от одной фразы, произнесенной диктором. Быть может, авторы фильма задавались целью только привести исторический факт, а получился штрих необычайной силы.

Такое же сильное впечатление производят и те кадры, в которых авторы фильма показывают место гибели славных сыновей и дочерей Украины — молодых краснодонцев, активных борцов против немецко-фашистских оккупантов. Всего несколько кадров. Мы видим пожилых шахтеров, видим молодежь, склонившуюся над страшной могилой молодогвардейцев. В заброшенную шахту падают алые, как кровь, и белые, как снег, цветы, устилая дно и стены шурфа. И в эту минуту также незримо присутствуют на экране те, о ком лишь рассказывает диктор.

Дело не только в том, что Л. Первомайский и А. Кузнецов талантливо написали дикторский текст. Надо обладать большим опытом сценаристов, чтобы найти наиболее выгодное сочетание слов с изображением. И надо быть хорошими мастерами монтажа, чтобы суметь кстати и с подлинным тактом художника использовать слово. В фильме «Советская Украина» радует то, что авторы нового документального произведения продолжают рожденную в годы войны прекрасную традицию документалистов, добивавшихся не простого изображения фактов на экране, а художественного осмысления материала, образного раскрытия темы. Вдвое труднее была задача авторов фильма об Украине, поскольку им пришлось оперировать также и цветом; однако они с честью выполнили эту задачу. В их работе мы чувствуем рост кинематографической культуры советских документалистов.

---

*) «Советская Украина»—документальный цветной фильм. Сценарий Леонида Первомайского и А. Кузнецова. Режиссеры М. Слуцкий и Г. Тасин. Главный оператор А. Кричевский, операторы: К. Богдан и В. Войтенко. Композиторы: Дм. и Дан. Покрасс, А. Штогаренко. Производство Украинской студии кинохроники.

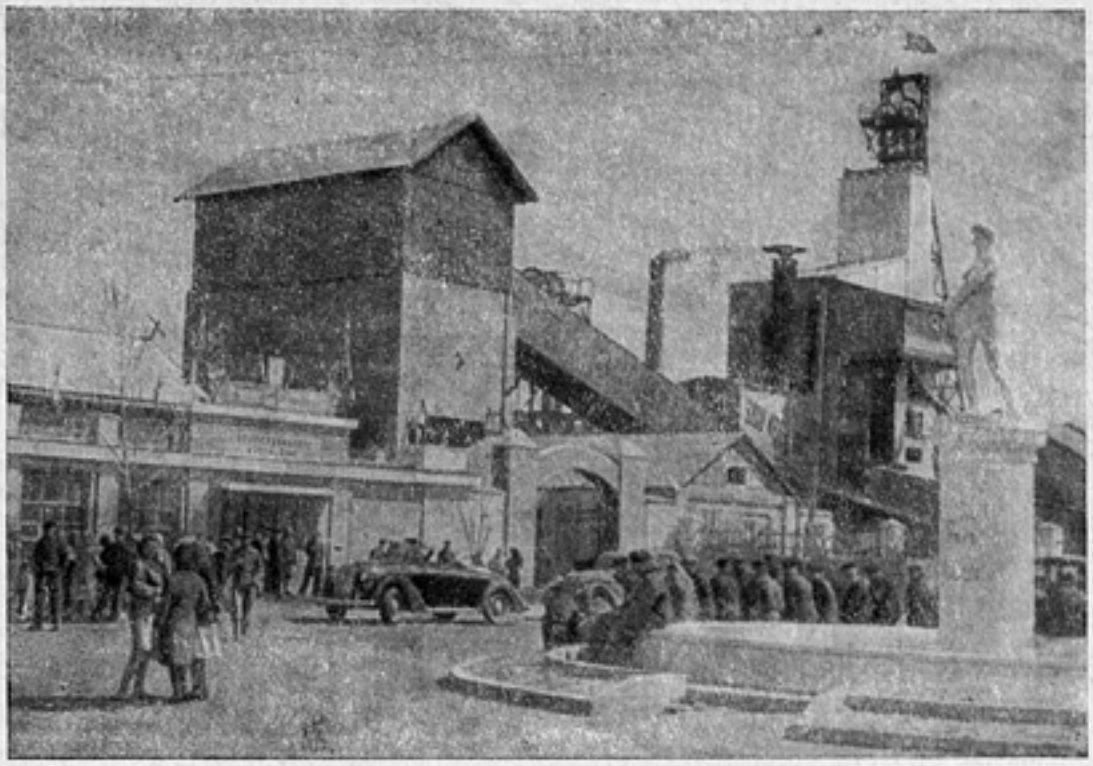
С большой силой показано в фильме единство советского народа. Волнуют кадры, рассказывающие об искусном мастере скоростного монтажа Румянцеве, строившем заводы в Молотове, Воскресенске, Кемерове и в других городах. В числе многих других русских мастеров он приезжает на Украину, чтобы помочь своим братьям в восстановлении славной украинской социалистической индустрии. Знаменитый доменщик Иван Григорьевич Коробов, лауреат Сталинской премии шахтер Герасим Запорожец, выполнивший пятилетку в 19 месяцев и давший стране 10.000 вагонов угля, забойщик Евгений Пастухов, выполняющий уже план 1951 года, прославленная трактористка Паша Ангелина и многие другие герои трудового фронта представлены на экране так, что мы не только видим их живые портреты, но и улавливаем особенности характеров. Разве не запоминается зрителю замечательный кадр, когда Ангелина жестом провожает сидящего на машине тракториста, а затем, не выдержав, подбегает к машине и сама садится за руль. Именно такой—спокойной и в то же время энергичной, страстно влюбленной в свое дело, мы представляли Ангелину, читая в газетах о ее трудовых подвигах.

Удачно использован авторами фильма простой и в то же время очень доходчивый прием в показе нового наступления—наступления на трудовых фронтах. Мы видим восстановление заводов и шахт, видим борьбу колхозного крестьянства за высокий, сталинский урожай, и в нашем воображении невольно возникают картины недавнего прошлого, когда солдаты, офицеры и генералы украинских фронтов, вместе с остальными фронтами, шли в великое наступление против немецко-фашистских варваров. И мы верим, что это новое трудовое наступление завершится такой же славной победой, какой завершилась Великая Отечественная война.

Фильм не только знакомит нас с жизнью и борьбой трудящихся Украины за коммунизм, но и эмоционально воздействует на зрителя, воспринимается как большое поэтическое произведение, как поэма, образы которой надолго запоминаются и живут в наших душах.

Но именно потому, что авторы фильма зарекомендовали себя отличными мастерами и создали по-настоящему волнующее, правдивое и художественное произведение о жизни Советской Украины, нельзя пройти мимо существенных недостатков, которые они допустили, и от которых они могли бы избавиться, если бы в отдельных местах им не изменило чувство меры.

В показе пейзажей режиссеры фильма оказались во власти огромного материала, который им вручили операторы. Эти пейзажи еще сильнее впечатляли бы зрителя, если бы их было немного меньше и если бы в фильме не ощущалось желание операторов «блеснуть во всю». Слова «чувство меры» не предопределяют количества кадров. Дело мастера—сколько кадров он использует для того, чтобы раскрыть величественную картину украинской природы. Мы только заметим, что в данном фильме «пейзажная» часть черезчур затянута.



Кадр из цветного документального фильма «Советская Украина». Режиссеры М. Слуцкий и Г. Тасин. Главный оператор А. Кричевский.

Легче всего проиллюстрировать промах авторов и другим примером: излишне нагромождены общие планы и отдельные детали в показе одесского пляжа. К чему понадобились хорошим и тактичным мастерам безвкусные, давно примелькавшиеся «сценки» на пляже с фотографированием полуобнаженных «красавиц»? Такой же безвкусицей отдает сцена, в которой использован не очень хитроумный комедийный прием, когда одетый в средневековый костюм комбайнер говорит о работе своего агрегата. Рядом с такой блестящей находкой, как спектакль на колхозном току, это выглядит жалким и нелепым привеском.

Показ лесосплава в западных областях Украины можно отнести к числу самых талантливых кадров. Эти куски хороши не только потому, что они красочны, но прежде всего потому, что в них показан героический труд наших советских людей. Однако в показе свадьбы гуцулов авторы фильма предстали перед нами лишь посредственными этнографами, сумевшими найти занимательный материал.

Еще значительнее срыв в той части фильма, где так неумело и бессмысленно вмонтирован отрывок из «Запорожца за Дунаем». Фильм не спасает мастерское исполнение Паторжинского. Слишком часто мы слышим тот же открывок по радио, в концертах; чересчур часто преподносится он нам в постановках украинских театров, не очень еще радующих нас современным репертуаром.

Какую же задачу ставили перед собою авторы фильма, включая этот отрывок в свое документально-художественное произведение? Повидимому, они хотели показать достижения театрального искусства на Украине. Однако они достигли противоположного результата: отрывок может внушить зрителю, будто в театральном искусстве советской Украины нет ничего лучше примелькавшегося «Запорожца».

И еще одна ошибка допущена авторами: они совершенно некстати возвращают зрителя из сегодняшней Украины в Украину «давно минувших дней», не дав хотя бы в самом маленьком штрихе ключа к пониманию ее прошлого. Должно быть, и сами авторы не владеют им, и показали «Запорожца» только потому, что очень ярким красочным пятном выглядят его шаровары в цветном фильме.

Как бы там ни было, эти недостатки не мешают нам воспринимать фильм, как значительное достижение в кинопоказе героического сражения украинского народа за свою свободу и независимость, великого сражения, которое ведут советские люди за коммунизм.

„ЛЕНИНГРАД“

Л. ГРОМОВ

Наша жизнь, полная поэзии, богатая подвигами и прекрасными человеческими отношениями, превратила кинохронику из ремесла, каким она и до сих пор является в буржуазных странах, в искусство большой политической и художественной силы. Это искусство дает возможность видеть на экране наших современников, вдохновляет советских людей на новые трудовые подвиги.

Фильм «Ленинград», производства Ленинградской студии кинохроники, созданный режиссером Р. Кармен и группой операторов во главе с Е. Учителем, одно из типичных произведений нашей документальной кинематографии, произведений, где главным героем выступает сама жизнь во всем ее многообразии.

Перед нами проходит живая история Ленинграда за тридцать лет, история, которая раскрывается в конкретных образах прошлого и настоящего.

Кадры дореволюционного царско-чиновничьего Петербурга открывают фильм. Казематы, пышно разодетые царедворцы. Приезд Пуанкаре. Торжественная встреча человека, которого история заклеймила кличкой «война». И империалистическая война, со всеми ее ужасами и страданиями. Эти кадры из кинолетописи, удачно вмонтированные режиссером, усиливают эмоциональную выразительность первой половины фильма.

Но вот и другая жизнь, кипевшая в Петербурге. Июльские дни. Расстрел мирных демонстрантов. Буржуазия пытается расправиться со все разрастающимся революционным движением. Партия на время ушла в подполье. На экране возникают живые документы тех дней: ордер на арест Ленина, книга «Государство и революция», которую великий гений революции написал, скрываясь в Разливе. Кинорепродукция с картины, изображающей VI-й съезд партии, рассказывает о том, что верный соратник Ленина И. В. Сталин подготавливал партию к вооруженному восстанию. Киноаппарат в руках художника воспроизводит на экране произведение живописи не пассивно, он выделяет детали, необходимые для развития общей логики фильма.

Под руководством великой партии большевиков революционный народ завоевал власть. 1917-й год. Ленин на Дворцовой площади. Киноаппарат сохранил для потомков незабываемый живой облик вождя. Эти кадры — одни из самых волнующих в фильме.

Великая послеоктябьская стройка. На экране соратник товарища Сталина — Сергей Миронович Киров. Кино донесло до нас не только облик, но и голос народного трибуна. Сергей Миронович говорит о великом значении марксистской науки, об умении побеждать; оно тем больше и лучше дается нам, советским людям, «... чем больше, чем лучше, чем глубже и культурнее мы подкованы этой самой наукой, которая называется марксизмом-ленинизмом». И славные ленинградцы, передовой отряд нашего рабочего класса в огне первых пятилеток, овладевая наукой, ковали свое умение побеждать.

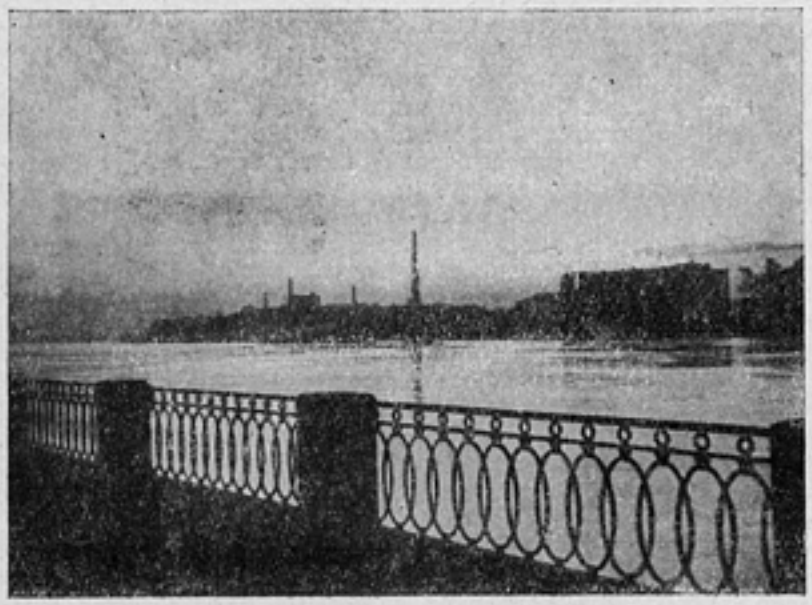
Великая Отечественная война всему миру продемонстрировала стойкость и мужество ленинградцев. Автор фильма «Ленинград» Р. Кармен был в те дни в осажденном городе и сумел запечатлеть на пленке незабываемые страницы обороны Ленинграда.

Никогда не забудет советский человек страдания, испытанные Ленинградом... Никогда не забудет убитых женщин и детей, разрушенные дома, голодную зиму в осажденном городе...

Но ничто не смогло сломить большевистской стойкости ленинградцев. Пришел час расплаты. Весь советский народ поднялся на защиту любимого города. Перед нами сильные и волнующие эпизоды наступления Советской Армии.

И наконец, Ленинград сегодняшнего дня, снова великий в своей силе. Ленинград в борьбе за восстановление и развитие народного хозяйства СССР, за выполнение и перевыполнение сталинской пятилетки.

Кадр из документального фильма «Ленинград». Автор-режиссер Р. Кармен. Главный оператор Е. Учитель.



Фильм «Ленинград» дает возможность ближе узнать этот замечательный город, его людей. В этом фильме ясно обнаруживается тенденция лучших документальных фильмов последних лет—наряду с изображением интересных и значительных событий показывать участвующих в них людей. Таковы эпизоды, рассказывающие о работе кузнеца Федора Никифорова, ткачихи Марии Метеряковой. Здесь документальный кинематограф старается продемонстрировать и методы работы этих людей, стахановцев новой пятилетки.

Но этот принцип не выдерживается, и в конце фильма рабочие, инженеры, люди искусства показаны, как в калейдоскопе.

Картина ставит своей целью отобразить очень большой кусок истории. Это удалось там, где взято из жизни самое главное и значительное, то есть то, что должно волновать и поучать зрителей. Первая половина фильма сильней воздействует на них. Вторая половина несколько растянута и не так эмоциональна. Ленинград наших дней, для показа которого у авторов были самые большие возможности, не нашел достаточно оригинального и полного воплощения.

Недостатком дикторского текста картины является особая, декламационная, манера, свойственная многим документальным и научно-популярным фильмам. Настоящая публицистика не нуждается в декламации. Она убеждает глубиной своих мыслей и образов.

Парад физкультурников, которым заканчивается фильм, уже много раз использовался нашими художественными и документальными фильмами в виде заключительного аккорда и не внес в финал картины ничего нового и значительного.

Советский зритель с большим интересом ждет новых хроникальных фильмов. Показывая на экране нашу советскую действительность, произведения кинохроники должны быть каждый раз неповторимы и оригинальны по своему мастерству, как оригинальна и неповторима сама жизнь.

„В НЕКОТОРОМ ГОСУДАРСТВЕ...“

Виктор ШКЛОВСКИЙ

I. О ЛЖИ.

Мы в детстве читали Марка Твена и плыли на плоту с Гекельберри Финном по американской реке — Миссисипи.

Мы плыли с негром Джимом, который верил белому мальчику..

Гекельберри Финн верил в то, что ему говорили, но он нашел в себе силу и честность не написать письмо о том, что беглый негр плывет в свободные Штаты. Он нашел в себе веру и силу, и простую человеческую мораль, и смог бороться с моралью рабовладельцев.

Я буду говорить с соотечественниками Гекельберри Финна, с американцами, которые в детстве читали те же книги, что и я, и которые, вероятно, одинаково со мной их понимали.

Мисс Ватсон перед смертью освободила своего негра, но все-таки до этого она хотела его продать, а Том Сойер помогал бегству уже освобожденного негра. Он шел на риск, на опасность, но он не шел к новой морали. Поэтому Гекельберри Финн смелее Тома Сойера, он ближе к будущему.

Как хорошо описана у Марка Твена Миссисипи! Река широка. Кто-то издалека сказал что-то о ночи, засмеялся. А на плоту все слышно.

Так слышны слова искусства через океаны и века — говорят негромко, а слово доходит.

Через века дошли к Марку Твену слова Санчо Панса, который судил по законам разума, и американец Марк Твен описал англичанина Тома Кенти, попавшего на престол и дающего народам законы простого разума и справедливости.

20 лет тому назад в Америку плыл через океан мой друг Маяковский. Над океаном был дождь. Нити дождя сшили небо с водой, потом встало солнце, над океаном заблестела многоцветная, отраженная в воде радуга пароход вплывал в праздничный круг.

Когда-то радуга считалась в народе знаком надежды.

Прошла война, недолго стояла радуга мира над сожженной землей, над океаном, видавшим сражения.

Небо бурно, в небе знакомые облака.

Но океан не очень широк для слова.

Маяковский любил Бруклинский мост, как художник любит Мадонну, любил Нью-Йорк, любовался на мачты проходящих под мостом судов и слушал, как дома города отзываются на далекие поезда, точно в комнате на шаги человека отзывается дребезжанием убранная в буфет посуда.

Лучший поэт нашего времени любил Нью-Йорк, как любят лес, любил этот город в осенние деловые будни, любил грозу в Нью-Йорке.

Мы понимаем Америку.

У Маяковского, впрочем, есть стихи и о непонимании.

В узком небоскребе, похожем на корсетную коробку, поставленную дыбом, за стеклянным окном точит бритвы барышня. Маяковский разговаривает с ней через стекло.

Но стекло не пропускает звук и барышня с губ читает другие слова, вкладывая слова своего быта, языка в голос поэта, зовущего ее в другой мир.

Мы переплыли через океан времени, мы перекинули мост будущего, живем в ветре этого будущего. Мы понимаем вас, но мы не верим деловой Америке, тем американцам, которые говорят об отмене права вето, которые сохраняют тайну атомного оружия.

Те люди, которые удивляются, что мы им не верим, обманули нас.

Был день, когда наши дети кончали школу, был летний день. В тот день немцы на нас напали, школьники и взрослые пошли сражаться за себя и за все человечество.

И вот в нашей стране так много разрушенных городов.

Наши леса избиты снарядами; осколки скрипят под плугом на наших полях...

Мой сын ушел на войну мальчиком. сражался четыре года. Он убит в феврале последнего года войны, в Западной Пруссии.

Перед этим он пережил много сражений, был ранен.

Я спрашиваю вас, американцы, я спрашиваю вас, людей, которые читали со мной одинаковые книги — разве вы не понимаете сейчас, что у вашего правительства в руках уже было атомное оружие, которое помогло бы кончить войну раньше.

У Америки было оружие, а мы истекали кровью, и они смотрели, как мы сражаемся, как истекаем кровью. Они хотели, чтобы мы пришли к концу войны обессиленными.

Да, нам присылали консервы, сапоги, автомобили, но от нас скрыли новое оружие.

Я говорю не о будущем—я говорю о прошлом, о величайшем нарушении человеческой честности.

Дело не в моей судьбе, не в моем горе, дело в человеческой культуре—великой и гордой, накопленной по капле.

Не верьте тем, которые думают, что можно жить обманом.

Разум всеобщ, и наши люди создают лестницы, по которым подымается все человечество к познанию тайн.

Ваша тайна просыпалась сквозь пальцы, как песок.

Я хочу открыть еще одну тайну: тайну того, как обманывают самих американцев.

Я говорю о средней американской киноленте, говорю об обмане в искусстве.

II. СЧАСТЛИВЫЙ КОНЕЦ И МИЛЛИОНЕРЫ

Когда-то Диккенс и Теккерей жаловались на необходимость давать счастливые развязки.

«Некоторым царством, некоторым государством» называл Теккерей страну ложных счастливых развязок буржуазного счастливого романа.

Американские картины, как мы все знаем, кончаются все счастливо, кроме очень немногих. Эти немногие хороши.

Невесело кончаются сценарии Чаплина. Счастливый конец «Золотой лихорадки»—откровенная пародия. Он сделан, как сон нищего. Не показано только, как нищий проснулся.

Но я буду говорить, главным образом, об американской массовой ленте. Эта лента — про некоторое царство, некоторое государство, которое сейчас получило свое географическое местоположение.

Оно находится в Америке.

Если действие ленты и не происходит в Америке, то все равно герой туда едет, а в очень ловко написанном сценарии «Касабланка» весь пафос вещи, вся цель борьбы — американская виза.

Массовые американские фильмы похожи друг на друга, как похожи детективные романы.

Фильм, имевший успех, немедля получает продолжение и превращается в серию. Одинаково строятся названия. Действуют одни и те же герои. За «Простодушием Энди Харди» следуют «Ухаживания Энди Харди», за «Джесси Джеймсом»—«Фрэнк

Джеймс», за «Дорогой в Сингапур» — «Дорога в Занзибар», за «Таппером», — «Возвращение Таппера».

Фильм, привлекший зрителя, сразу рождает пародию.

Понравившаяся пародия, в свой черед, влечет бесчисленные продолжения.

Этот полуфольклор, однако, имеет авторов. Он закреплен, организован, направлен. Автором является хозяин предприятия.

Диккенс знал Америку. Он написал: «Самый ужасный удар, который когда-либо будет нанесен свободе, придет из этой страны. Удар этот явится следствием ее неспособности с достоинством носить свою роль «мирового учителя жизни».

Цитируя эти слова Диккенса, я готов ограничить их. Мы все понимаем значение передовой американской литературы и техники и разнообразие характеров американцев. Но уроки, которые мир получает от американской кинематографии, уже давно являются злом.

Что касается техники американской кинематографии и, в частности, техники сценарного дела, то я могу сказать следующее: это очень умелая обработка и приспособление самых разнообразных явлений мировой литературы к уровню вредной пошлости.

Один из лучших американских сценаристов Рискин обычно пишет сценарии на материале новелл или пьес. Сценарий довольно знаменитой картины «Лэди на день» написан по рассказу Дэмона Рениона «Мадам ла Жимп».

Но настоящим источником сценария является вещь французского писателя Пьера Милля «Монарх».

Содержание рискиновского сценария следующее: одна торговка яблоками воспитывает свою дочку за границей и пишет ей письма на бланках фешенебельного отеля. Деньги в Европу из Америки идут хорошие. Дочка торговки становится невестой аристократа. Родители этого аристократа решают ехать в Америку.

Что делать бедной торговке? Но у нее есть друзья. Она связана с преступным миром. Ее друзья организуют грандиозную мистификацию, в которой принимает участие даже мэр города Нью-Йорка. Торговка становится «лэди на день». Аристократические родственники приезжают и видят, что мадам Анни действительно вращается в очень хорошем американском обществе.

Драматургически сценарий сделан ловко. Особенно хороша развязка. Полное крушение заговора и неожиданное торжество, мотивированное тем, что и богатый Нью-Йорк и Нью-Йорк преступников-нищих вдруг захотели создать сказку. Развязка как бы инсценируется всем городом.

У Пьера Милля — бездельник, которого прозвали «Монарх», женится на довольно состоятельной женщине, которая получает пенсию от своей семьи.

Муж признается жене, что он бедняк. Вместе они решают надувать родственников. Родственники едут к «Монарху» в тот город Южной Франции, где он живет попрошайничеством. Город любит своего нищего. Ему уступают на время лучший дом, навстречу гостям выезжает кавалькада. Пылкость южного темперамента приводит к тому, что развертывается целый праздник города. Родственники очарованы, поздравляют жену «Монарха» и заявляют, что теперь они не будут давать денег, потому что она богаче их.

Эта ироническая концовка, поворачивающая смысл произведения, отсутствует у Рискина. Развязке мешает закон счастливого конца.

Сценаристу надо показать добрую счастливую Америку. Ту страну, которой нет. Он рассказывает целлюлоидные сказки.

Все это—сентиментальное превращение темы «Король на час». Старый сюжет умирает от сахарной болезни.

Тема «Король на час» неоднократно использовалась в американском кино. Была лента в 1930 году—«Король-бродяга». Эта лента, так сказать, историческая. Герой — король парижских нищих. Он встречается с королем Франции и говорит, что хотел бы быть королем государства. Король приказывает усыпить его и принести во дворец. И начинается довольно банальное развертывание сюжета, который с таким блеском был развернут когда-то Марком Твэном.

Конечно, и Марк Твэн шел по чужим следам, но он шел походкой гуманиста. У него маленький нищий, ставший королем, справлялся с этой должностью лучше короля.

В теперешней американской кинооновелле «Король на час» сценарист успевает только разрешить любовный треугольник. Нищий женится на племяннице короля. Это напоминает русский фольклорный анекдот про цыгана, который мечтает стать царем, чтобы украсть сто рублей и убежать.

Фольклор Америки выдуман продажным нищим по заказу богача.

Миллионеры американского кино заменили царей классичесского искусства. Миллионеров легче изображать, уклоняясь от изображения реальных отношений.

Американская лента обыкновенно показывает рядом с миллионером или дочерью миллионера простого человека, журналиста, например, или бедную аристократическую девушку.

Эти сюжеты напоминают французские мелодрамы времен Наполеона Третьего.

Во французской мелодраме было меньше миллионеров, но молодой богатеющий человек был показан похоже.

Достоевский в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях» пишет:

«По Гюстову (условная фамилия героя мелодрамы) всегда можно проверить все то, что в данную минуту бри-бри (буржуа) считает идеалом неизъяснимого благородства. Прежде, давно уже, Гюстов являлся каким-то поэтом, художником, непризнанным героем, загнанным, замученным гонениями и несправедливостью. Он боролся похвально и кончал всегда тем, что виконтесса, втайне по нем страдающая, но к которой он презрительно равнодушен, соединяла его со своей воспитанницей Сесиль, не имеющей ни копейки, но у которой вдруг оказывались бесчисленные деньги. Гюстов, обыкновенно, бунтовал и отказывался от денег. Но вот на выставке произведение его увенчалось успехом.. В квартиру его тотчас же врываются три смешных милорда и предлагают ему по сто тысяч франков за будущую картину... Иногда случается, что Гюстов не приказчик, а какой-нибудь забитый, загнанный сирота. Вдруг оказывается, что он вовсе не сирота, а законный сын Ротшильда. Получаются миллионы. Но Гюстов гордо и презрительно отвергает миллионы. Зачем? Так нужно для красноречья».

У нас, благодаря театру, известен сценарий «Ночной автобус», в котором рассказывается, как репортер бескорыстно сопровождал убежавшую эксцентрическую дочку миллионера и требовал от папы только возмещения расходов, кажется, в размере 80 долларов. В результате он получил все не хуже француза, описанного Достоевским.

В довольно популярной ленте «Седьмая жена Синей Бороды» рассказывается о миллионере, который влюблен в девушку. Девушка — невеста секретаря миллионера. Секретарь — это лицо комическое. И когда он по приказу прыгает в воду, оставляя свою невесту с хозяином, это вызывает только смех.

Сочувствие зрителя на стороне хозяина, который не верит в женскую любовь.

Попутно развернута целая система эротической символики, понятной зрителю, но проходящей через цензуру.

Любопытно, что в этих лентах реальность присутствует только в подробностях, иногда комичных. Например, миллионер страдает бессонницей. Для того чтобы он мог заснуть, врач советует ему повторять слово «Чехословакия». Так как он не может запомнить это слово, то ему делают светящийся транспарант со словом «Чехословакия».

Это было во время Мюнхена. И тогда жили люди, которые не понимали, что мир неделим. Казалось смешным не только заботиться о

Чехословакии, но даже помнить ее имя. Но оказалось, что это не так смешно, что, наоборот, все это реально, и все это не усыпляет.

Иногда приключения заканчиваются своеобразным торжеством нищих. Самый характер этого торжества показывает, что среди публики есть люди с неудовлетворенным аппетитом.

Возьмем старую картину «Парень с миллионами». Эта картина более чем десятилетней давности. Но ее стоит вспомнить.

Беспризорник получает наследство в 77 миллионов.

Лента эта снята на заре цветной кинематографии и любопытна тем, что она начинается, как черно-белая, и переходит в цветную. Черно-белой она является до богатства. Но богатство получено. Счастливый герой строит для своих друзей огромную фабрику мороженого. Вместе с подругой своего детства он едет между рядами мальчишек и бросает им на тарелки огромные шары мороженого. Его охрана отбивается от особо назойливых просителей и стреляет из пулемета вишнями.

Но такие удачи только снятся...

III. МИЛЛИОНЕРЫ И ПРИВИДЕНИЯ

Как во сне — рядом с миллионерами в американской ленте часто стоят покойники. Покойники, которые ходят среди живых, выйдя, вероятно, из пьесы Чапека и расплодившись в невероятном количестве.

Любопытно, что и призраки, и преступники, и покойники, и просто граждане — все заняты карьерой.

В 1944 году два автора сюжета и один сценарист создали вещь под названием «Парень по имени Джо». Сюжет основан на том, что командир эскадрильи американских бомбардировщиков, убитый во время боевого полета,, после смерти продолжает любить летчицу, красавицу, работающую в транспортной авиации. Но в результате он, не излечившись в небесах от пошлости, великодушно уступает ее сопернику, оставшемуся в живых.

Возьмем сценарий «Пришествие мистера Джордана». Содержание сценария следующее: существует молодой боксер, он же летчик-любитель по имени Джо. Этот прекрасный молодой человек, кроме того, любит играть на саксофоне, а так как ему некогда, то он играет на саксофоне во время полета.

Происходит катастрофа. Небесный «посыльный» доставляет душу разбившегося летчика на небо к господину Джордану. Это очень влиятельный человек на небе. Происходит приемка душ. Душа боксера не зарегистрирована. Наводятся справки. Оказывается, что боксер должен стать чемпионом мира и жить еще 50 лет.

Спрашивают «посыльного 7013» (ангела). Тот говорит, что он пожалел боксера и взял душу прежде, чем тело долетело до земли. Постановлено: вернуть душу в тело. Боксер в сопровождении ангела и саксофона отправлен на землю. Но тело предано кремации. Новые хлопоты. Решено посадить душу в какой-нибудь свежий труп. Начинается выбор тела. С трудом уговаривают боксера вселиться в тело банкира, только что утопленного женой и секретарем в ванне. Банкир страшный негодяй. Он опозорил одну милую девушку, разорил ее отца. Желание помочь людям и побудило боксера вселиться в тело банкира.

Преступники в это время разговаривают с молодой девушкой. Они посылают за банкиром, ожидая сообщения о том, что банкир умер. Но банкир приходит с саксофоном. Преступники в ужасе, а боксер начинает улаживать дела. Раздавая деньги, вызывает своего старого тренера, говорит ему, что он боксер-летчик, и тот наполовину верит ему. Начинается тренировка. За взятку «банкира»-летчика соглашаются допустить к матчу на звание чемпиона мира. Потом приходит сообщение с неба: это тело не годится — оно должно умереть. Боксера опять убивают и он еле успевает попрощаться с девушкой и захватить саксофон. В это время происходит матч бокса. Одного из боксеров убивают. В его мертвое тело вселяется душа Джо. Под стулом покойника оказывается саксофон. Матч продолжается. Выигрывается звание. Оборотень вызывает своего тренера, открывает убийство, которое произведено над одним из его тел, и опять знакомится с девушкой.

Сценарий написан изобретательно. Те приключения, которые в старых романах мотивировались изменением социального положения человека, пародийно мотивированы переселением душ. Для изменения души применен аксессуар саксофон, который оказывается при каждом перевоплощении. Сама по себе тема не нова, она есть в такой вещи, как «Смирительная рубашка» Джека Лондона. Но здесь все дано в пародийно-остраненном виде: герой помнит о своих прежних перевоплощениях.

Лента использует спортивный материал, авиационный материал и обязательно — тему простодушного миллионера.

Американское массовое кино, детективный роман и многое в западной литературе — это интересное, выделенное из жизни — жизнь отставлена, как негодная для переделки, и рядом построена мистификация.

Поэтому так хороши призраки. Они приходят в мир, вмешиваясь в жизнь, ревнуют, помогают людям, они свободны, как миллионеры.

Поэтому хорошо преступление, взятое, как чистая абстракция, причем все преступления томительно однообразны.

Возьмите, например, сценарий «Женщина-паук».

Девушку вызывают в лектрисы к слепой. Как обычно бывает в массовой литературе, в дороге она встречается случайно со своим женихом, который ее провожает к дому слепой. Дом слепой выглядит именно так, как должны выглядеть дома слепых— разбитые стекла, покосившиеся ставни. Слепая ходит, стуча своими посохом, и звук шарящего посоха становится лейтмотивом вещи. Девушка себя чувствует плохо, она болеет в этом доме, ей страшно в оранжерее, полной красивых цветов. Ночью она слышит звук посоха. В результате оказывается, что хозяйка дома — вампир. По ночам она высасывает кровь из своей служащей. Но кровь эту она не глотает. Она поливает кровью цветы. Из цветов она выделяет яд, этим ядом отравляет соседних крестьян и у вдов скупает участки. Жених разоблачает вампира и женщина-паук сгорает вместе со своей оранжереей.

Эта путанная вещь, состоящая из воспоминаний о давно прочитанных романах, представляет собой типовой массовый сценарий.

Есть сюжет о призраке музыканта, который возвещает о своем присутствии музыкой. Эта музыка очень древнего происхождения. Мы ее знаем у Матюрена в вещи «Мельмот-скиталец» и знаем в очень многих театральных вещах. В кино она обратилась в ширпотреб.

Кровь, музыка, цветы, звери могут вызвать чувство страха так же, как и ожившие мертвецы.

Чувство страха вызывает непонятная наука. Поэтому сумасшедший ученый — это довольно обычный герой массового киносценария.

Существует, например, такой сюжет: сумасшедший ученый похищает девушку для того, чтобы ее кровью оживить обезьяну. Происходит путаница, и обезьяна убивает сумасшедшего ученого.

Конечно, это страшно. Так же страшно, как и рассказы о людях, у которых другой сумасшедший доктор вынул мозг и в череп положил мозг тигра.

Еще страшнее, когда мозг тигра, тигриное коварство воспитывают в людях джентльмены, которым не грозит смирительная рубашка.

IV. ЧОРТ ПРЕДЪЯВЛЯЕТ ИСК

В сценарии Дон Тозерок и Стифена Винсент Беннет «Все, что можно купить за деньги» действует дьявол под именем Скретч.

Господин Чорт довольно страшен, хотя он преимущественно чорт мелких неприятностей. Из-за него ломает ногу поросенок, высыпается зерно из

незавязанного мешка... Но главным образом, этот чорт путает денежные дела. Это чорт задолжавших фермеров. Фермер уступает ему душу за семь лет жизни, в которой будет все, что можно купить за деньги. Проходит срок. Нужно продолжить сделку или отдать душу. Вступает в дело старый фольклорный мотив: за пролангацию чорт спрашивает душу сына.

Дела у фермера плохи, а между тем он не получает от чорта счастья. Чорт его поссорил с соседями, с женой. Но платить надо. У фермера Стоуна есть друг: сам господин Даниэль Уэбстер. Уэбстер был знаменитым американским адвокатом и всю жизнь мечтал, что будет когда-нибудь избран в президенты.

Уэбстер соглашается выступить на защиту фермера и требует, чтобы дело решалось судом присяжных. Будут ли эти присяжные живыми или мертвыми, адвокату безразлично. Он требует лишь, чтобы они были американцами. Старый чорт достает из ада американцев. В фермерском сарае появляются: пират Тич, кровожадный губернатор Дэйл, расстрига-поп с обрывком петли на шее, ренегат Саймон Джирти, несколько разбойников, несколько продажных юристов. Должен был явиться еще один генерал-изменник, но он оказался занятым на другом процессе. О Херсте сценарист не вспомнил. Впрочем, Херст еще не умер.

Уэбстер и при таком составе суда произносит речь. Он защищает своего фермера, защищает красноречиво. Он начинает льстить присяжным: «Джентльмены, — говорит он исчадиям ада, — я завидую вам! Ведь вы присутствовали при рождении нашего могучего союза. Вам дано было услышать первые крики боли и видеть сияющее дитя, рожденное в крови и слезах. Сегодня вы призваны судить человека, который обвиняется в нарушении контракта, он заложил свою душу для того, чтобы быстрее добиться благосостояния. Такую же сделку когда-то заключил каждый из вас». Уэбстер продолжает льстить. Он рассказывает биографии предателей: каждый из них начал по своему блистательно. Он говорит присяжным, что право восставать против судьбы — это право человека. Признайте за моим клиентом право спорить.

Уэбстер говорит о свободе Америки. Эту свободу, мол, растили в Соединенных Штатах, как пшеницу. Человек сам хозяин своей души. Не становитесь на сторону притеснителя-дьявола. Душа фермера принадлежит не только ему самому, но его сыну, его семье, его стране.

Уэбстер говорит о свободе и патриотизме; присяжные отказывают дьяволу в иске.

Речь Уэбстера хорошая речь. Он говорит в ней о простых, но необходимых вещах. О том, чем можно гордиться.

И вот, я хочу поговорить: хорошо ли мистер Уэбстер и американские кинематографисты защищают душу своего зрителя? Выигрывают ли они спор с дьяволом?

В искусстве спор почти всегда идет о так называемой душе, и спор этот труден.

Мистер Уэбстер признал присяжных. Я не имею права спорить с ним: очевидно, американцы лучше понимают друг друга. Но я напоминаю, что талантливый Уэбстер — человек, перешедший из XVIII века в XIX; он почти всю свою жизнь боролся с торговлей рабами, но в 1850 г.—сам перешел на сторону рабовладельцев.

В споре с господином Чортом достопочтенный Уэбстер не выиграл собственной души.

V. О ВЕЛИКОМ ИСКУССТВЕ

Почти 90 процентов кинолент в основе имеют литературное произведение.

Почти на каждом сценарии много имен. Первое — это имя автора рассказа или романа. Это имя мертвеца, даже если автор жив, так как от романа Хемингуэя, например, в сценарии оставляется только спальный мешок, в котором встречаются американец-динамитчик и испанская партизанка. Слова и мысли писателя переписывают соавторы.

Когда-то Теккерей жаловался на трудности писательского ремесла. Он говорил, что в тех случаях, когда в романе надо найти потерянный документ или заставить человека подслушивать, хорошо было бы иметь лакея, который после чистки сапог выполнял бы служебные куски в романе и делал бы то, что приходится делать самому писателю.

Но бойтесь скуки и стыда: хотя в американской кинематографии нет лакеев, но в ней есть соавторы, которые всю техническую работу делают с большим блеском, освобождая писателя от угрызений совести. Но это годится не для всех.

В 1936 году в связи со своим семидесятилетием Г. Уэллс написал «Некролог» на собственную смерть в 1946 году.

Вот что он писал о работе в кино:

«Уэллс принимает участие, правда, без успеха, в первых попытках вложить в фильмы какое-то настоящее содержание. Но, как он сказал, эта организация оказалась ему не по силам. Те мысли автора (Уэллса), которые уцелели после редактуры директора, автоматически выбрасывались во время монтажа. Вероятно работники кино знали лучше, что им нужно...»

Ведение сюжета обычно в американском массовом кино основано на случае, на чередовании происшествий, внутреннего движения нет.

Схема сюжета берется из традиционной драматургии, перипетии — препятствия, задерживающие действие, заменяются недоразумениями, обычно любовными. Движения и раскрытия образа нет. Сюжет начинается несколько раз и идет, наконец, как лошадь в конюшню, к счастливому концу.

Было бы очень легко сказать, что это просто плохие киноленты. Но это не так. Иногда это в своем роде хорошие киноленты, хорошо сыгранные, с хорошим диалогом.

Это хуже плохого. Это искусство, совершенно выведенное из жизни.

Старые сказки были прозаическими: в них человек мог сделать больше, чем в действительности. Фольклор отбирал самое главное и непрерывно облагораживал искусство.

Голливудский фольклор создан для того, чтобы человек не хотел переделывать жизнь.

В искусстве человек живет такой частью своей души, которая обыкновенно не напрягается. И сердце и легкие имеют огромные запасы. Их мощность по крайней мере десятикратна в сравнении с обычными требованиями жизни.

Человек приспособлен для подвига и счастья.

В искусстве человек узнает про себя небывалое, но возможное. Он приучается думать, желать, совершать подвиги.

Реалистическое искусство рассматривало человека и вскрывало в нем то, что не легко обнаруживается в жизни, но существует.

Все герои Чехова очень обыкновенны, но Чехов притязателен. Он исследует обыкновенное необыкновенным — мечтой.

Столяр в рассказе Чехова «Скрипка Ротшильда» — забитый человек. Жизнь представляется ему одними убытками. Он ничего не помнит из своего прошлого. Он снимает мерку с живой жены для того, чтобы не опоздать с гробом, он травит пришедшего к нему еврея собакой, но он великий музыкант, композитор. Он создает музыку, которая рассказывает про него то, что он сам про себя не знал. Он гуманист и отдает обиженному скрипку и мелодию, которую он создал.

Как у Чехова дана система образов? Жизнь, пропавшая зря, превращается в музыкальное произведение, которое играет Яков. Он композитор, он умирает очищенным, отдав скрипку обиженному.

Чему здесь можно учиться?

Здесь нет выхода из реальности. Реальность существует, но она преодолена, освобождена от случайностей, от привычности, направлена в будущее. И это есть реализм Чехова.

Том Сойер у Марка Твэна — настоящий мальчишка. Он узнает приключения, путешествия, любовь, славу, подвиг, дружбу.

Во всей вещи первый, незамутненный, утренний воздух.

Что же из марктвэновского «Тома Сойера» делает сценарист?

Он делает сюжет.

Том Сойер дает железное кольцо Бэкки Тэчер. Поссорившись с Томом Сойером, она отдает ему кольцо обратно.

В пещере Том Сойер с Бекки Тэчер. Здесь они встречают страшного индейца Джо, и Том Сойер убивает индейца кольцом, и тот падает в пропасть.

Какая нелепость, какая страшная дичь! Ведь индеец Джо должен оставаться в пещере, его должен пожалеть Том Сойер, который знает, что такое страх подземелья. Индеец Джо должен бороться за свою жизнь, слизывая капли со сталактитов.

Все пропало. Не эпизод пропал — пропал воздух вещи, искусство делать обыденность осязаемой.

И почему эти люди губят искусство?

Я знаю почему. Это потому, что они рассекли единый творческий акт, отняли радость творчества.

Труд художника в Голливуде рассечен. То, что было создано вдохновением, превращается в первую стадию изготовления массового ширпотреба. Художник отвергнут, призван ремесленник.

Четверо, пятеро холодных ремесленников, сменяющих друг друга, изготовляют произведение занимательное, но лишенное жизнеощущения.

Приготовляется замена рая — некоторое царство, некоторое государство — комната отдыха рядом с миром. В ней специальный климат: в ней ни тепло, ни холодно. В ней нет ни солнца, ни ветра.

Нет искусства, в котором дается человек такой, какой он есть, и в то же время такой, каким он может быть, и каким он должен быть.

Нет движения искусства.

То, что создано искусством, то, что создано Чеховым, Толстым, тот новый сюжет, которым владеет прогрессивная американская литература, — не впускается в массовое киноискусство. Не впускается туда и новый мир, бесконечно сложный и занимательный.

В американской массовой кинематографии не видно Америки. Но и массовая литература учит американца смирению.

У Стифена Винсента Беннета, автора рассказа об Уэбстере, есть другой, не экранизированный рассказ. Он называется «Джонни Пай и Смерть Дуракам».

Маленький американец Джонни с детства слышал о том, что ходит по земле большой краснолицый человек. На нем клетчатая рубаха и плисовые штаны. И дело этого молодца, его «джаб», состоит в том, что он освобождает землю от дураков-неудачников. Всю свою жизнь Джонни Пай убегает от молодца в плисовых штанах.

Джонни Пай становится почтмейстером в маленьком городе. Он женится. У него вырастают дети. И когда Джонни стал уже девяностолетним стариком, он впервые встречает самого Смерть-Дуракам. Он не такой, каким его представлял Джонни с детства. Он не носит клетчатой ковбойки. Это старый точильщик ножниц.

И вот два старика разговаривают друг с другом.

Джонни говорит о том, что он понял за девяносто лет, убегая от настигающих шагов старого точильщика, гоняющегося за дураками.

Он понял, что все люди — дураки. Что труд истребления дураков нескончаемый и бесполезный сизифов труд.

— А как же человечество движется вперед? — спрашивает удивленный точильщик. — Что же такое тогда прогресс?

— О, это совсем другое, — говорит Джонни. — Прогресс делают люди хитрые, храбрые, ученые, но все же человечество крепко дураками и мир держится на глупости.

— Ты ответил на вопрос, старый дурак, — говорит точильщик. — И я могу даровать тебе вечную жизнь.

Но Джонни отказывается от вечной жизни. Лучше пусть Смерть-Дуракам забирает его с собою в свою страну. В той стране встретит Джонни своих старых друзей и поболтает с ними спокойно, не боясь, наконец, молодца в ковбойке.

По рассказу — от Смерти-Дуракам защищен именно «средний американец». Защищает его отсутствие желаний. Джонни ни к чему не стремится и глупость мира его устраивает.

Американское кино отказывается от сизифова труда Смерти-Дуракам и становится на сторону Джонни.

Никогда не было искусства столь распространенного, как американская кинематография. Около полутысячи лент в год, а ведь лента сходит с экрана не сразу. Кинематография заполнила Америку. Она перетолковывает человеческую жизнь, она влияет на сны людей, на быстроту человеческой речи, на способ ходить, целоваться, на моды, на вкусы.

Она могла бы стать Смертью-Дуракам, но не захотела.

VI. О ТОМ, ЧТО ПРЕУСПЕВАЮЩИЕ ЛЮДИ ИНОГДА ТРУСЛИВЫ

Хороши некоторые ленты Форда, ленты Чаплина, который так много определил в нашем сознании и много умел предвидеть. Но даже Чаплин сейчас создал безнадежную комедию с убийствами.

Кино действует массовой продукцией, тем, что смотрят ежедневно, смотрят с детства.

В массовой продукции американских кинофабрик порок наказан, добродетель торжествует, злые добреют, совсем злые арестовываются.

Но злые интереснее добрых, и область свободы, область событий часто совпадает с областью преступлений.

Про американскую кинематографию можно с некоторой основательностью сказать то, что совершенно неосновательно сказал один старый английский критик про Стерна.

«Это искусство возбуждает дурные чувства, используя хорошие».

Эта массовая кинематография, к сожалению, стала учителем жизни. Она говорит с миром от имени Америки, и это приносит миру зло.

Мелодрамы смотрел француз эпохи Наполеона Маленького и в мелодрамах он любовался своей красотой. Любовался и боялся.

Достоевский писал про буржуа:

«Бой кончился, и вдруг буржуа увидал, что он один на земле, что лучше его и нет ничего, что он идеал, и что ему осталось теперь не то, чтоб, как прежде, уверять весь свет, что он идеал, а просто спокойно и величаво позировать всему свету в виде последней красоты и всевозможных совершенств человечества... С тех самых пор буржуа благоденствует, за благоденствие свое платит ужасно, и всего боится именно потому, что всего достиг... Из этого прямо выходит, друзья мои, что кто наиболее всего боится, значит, тот наиболее благоденствует...»

Сейчас буржуа вместе с теми, кто находится под его влиянием, боится даже не теории, он боится действительности, он отказывается от искусства, которое хоть как-нибудь эту действительность изображало. Он создает сон, живет во сне, он изобретает сны.

Кино— сон и сказка. Это пестрый сон.

Американскую массовую картину смотрят не те люди, которым она выгодна. Ее смотрит молодежь, собирающаяся добиваться удач в жизни, и люди, которые не получили удачи в Америке, но имеют право покупать макет счастья в кино.

Гекельберри Финн ушел из кино в тот день, когда американцы начали травить Чаплина.

Том Сойер продал свою кровь Голливуду.

П. А. БАРХУДАРЯН

В январе этого года в Ереване умер заслуженный артист Армянской ССР кинорежиссер П. А. БАРХУДАРЯН. Это тяжелая утрата для кинематографии Советской Армении.

Всю свою жизнь П. А. Бархударян отдал работе в советской кинематографии. Окончив актерскую школу в Тбилиси, он поступил в Госкинпром Грузии, где работал вначале актером, потом помощником режиссера. Учителем и старшим другом молодого киноработника был И. Н. Перистиани. У него впервые снимался Бархударян в картине «Красные дьяволята», у него же работал помощником режиссера по многим картинам.

В 1926 году Бархударян переезжает в Ереван. Здесь начинается его самостоятельная творческая работа в качестве кинорежиссера. Уже первая постановка, осуществленная совместно с М. Геловани — «Злой дух» — (экранизация одноименной повести А. Ширванзаде), сразу выдвинула П. А. Бархударяна в число ведущих работников создававшейся тогда армянской кинематографии.

Однако экранизация литературного произведения, показ прошлого не могли вполне удовлетворить творческих устремлений молодого режиссера. «Злой дух» — это только проба сил. Бархударяна интересует изображение современной действительности и недавного революционного прошлого своего народа.

Следующая его картина— «Пять в яблочко» — была первым армянским фильмом, изображающим советскую действительность и одной из первых советских картин о Красной Армии.

Вслед за ней Бархударян ставит ряд фильмов: «Шестнадцатый» — о разоблачении провокатора, выдавшего своих товарищей по подполью белым офицерам; «Под черным крылом» — о росте революционных настроений армянского крестьянства во время первой мировой войны; «Кикос»—об изгнании из Армении контрреволюционной партии дашнакцутюн и об установлении советской власти в республике.

Последний немой фильм П. А. Бархударяна «Две ночи» рассказывал о большевистском майском восстании в Ленинакане в 1922 году.

Раньше, чем приступить к постановке первой звуковой картины, требовательный к себе Бархударян решает основательно изучить звуковое кино, повысить свои теоретические знания. В конце 1934 года он прерывает производственную работу на Ереванской киностудии и поступает слушателем двухгодичного режиссерского факультета типа Академии, организованного тогда при ВГИКе.

Уделяя много внимания теоретическим занятиям, Бархударян знакомится с творчеством ведущих мастеров Москвы и Ленинграда, еще более углубляет свои знания в области русской культуры, русского искусства..

По окончании факультета, Бархударян приступает к с'емке своей первой звуковой картины «Горный поток»

Простая по сюжету, поставленная почти целиком на натуре, эта картина — о дружбе армянского и азербайджанского народа — отличалась тщательностью режиссерской работы.

Война застала Бархударяна за с'емками первого армянского киноконцерта. Выдержанный в одном стиле, снятый на фоне замечательной природы Армении, фильм оставлял очень сильное, подлинно поэтическое впечатление. Много труда и изобретательности приложил режиссер для того, чтобы показать на экране дорогое ему народное искусство Армении наиболее ярко и кинематографически интересно.

Бархударяну хотелось показать женщину-героиню Отечественной войны и он снял короткометражный фильм «Жена гвардейца» — о подвиге неизвестной женщины, возвратившей к жизни тяжело раненого воина.

По окончании войны П. А. Бархударян добился организации киносектора на актерском факультете Ереванского театрального института. Два года подряд он вел курс «мастерство киноактера». Он искал способных людей, посвящал им много времени и забот и был уверен, что начатое им дело разовьется, вырастут новые кадры творческих работников, так необходимых Ереванской киностудии.

Смерть оборвала его педагогическую работу. Остался незавершенным и творческий замысел Бархударяна-художника — снять большой фильм о репатриации армян.

Вряд ли найдутся на Ереванской студии такие сотрудники, которым не пришлось бы поработать с Бархударяном. В его фильмах снимались лучшие театральные актеры Армении: Асмик, Грачия Нерсесян, Авет Аветисян, Вагарш Вагаршян Давид Мальян, Хачанян. За свою долголетнюю работу в кинематографии он успел подготовить немало молодых киноактеров, снимающихся и сейчас.

Несмотря на свой большой стаж работы в кино, Бархударян был еще молод. И он, несомненно, сделал бы еще многое, если бы его жизнь не прервалась в расцвете творческих сил.

Гр. ЧАХИРЬЯН

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1947 ГОДА

СЕНТЯБРЬ—ДЕКАБРЬ

Полнометражные фильмы (по прокатным данным)

МОСФИЛЬМ

«Марите». Автор сценария Ф. Кнорре. Постановка В. Строевой. Второй режиссер В. Герасимов. Операторы Е. Андриканис и Г. Пышкова. Композитор В. Дварионас. Звукооператор В. Зорин. Художники А. Пархоменко и В. Камский. Директоры картины Н. Владимиров, М. Хавкин. В ролях: Т. Ленникова, Н. Лауциус, А. Бинките, Н. Чаплыгин, Б. Киселис, Н. Сипарис, М. Астангов.

«Повесть о «Неистовом» Автор сценария П. Фурманский. Постановка Б. Бабочкина. Операторы А. Шеленков, И. Чен. Композитор В. Шебалин. Режиссер Е. Зильберштейн. Художники М. Юферов, П. Киселев. Оператор комбинированных съемок Н. Ренков. Звукооператор М. Шмелев. Директор картины Н. Слиозберг. В ролях: Б. Бабочкин, М. Державин. А. Алексеев, Ч. Сушкевич и др.

ЛЕНФИЛЬМ

«Пирогов». Автор сценария Ю. Герман. Постановка Г. Козинцева. Операторы А. Москвин, А. Назаров, Н. Шифрин. Композитор Д. Шостакович. Художники Е. Еней, С. Малкин. Звукооператоры И. Волк, Е. Хуторянский. Режиссер И. Шапиро. Директор картины М. Шостак. В ролях: К. Скоробогатов, О. Лебзак, С. Яров, Г. Гумилевский, И. Невский, Н. Черкасов, Я. Малютин, А. Дикий, Т. Пилецкая.

«Жизнь в цитадели» (Совместно с Эстонской киностудией). Фильм выпущен на эстонском языке. Сценарий Л. Трауберга по пьесе А. Якобсона. Постановка Г. Раппапорта. Главный оператор С. Иванов. Художник Е. Еней. Звукооператор Л. Вальтер. Директор картины И. Гольдин. В ролях: Хуго Лаур, А. Тальви, Г. Кильгас, Л. Лаатс, Л. Раяла, А. Сярев, Б. Куускемаа, Э. Тинн.

СОЮЗДЕТФИЛЬМ

«Сельская учительница». Автор сценария М. Смирнова. Постановка М. Донского. Оператор С. Урусевский. Режиссер Р. Перельштейн. Композитор Л. Шварц. Художники Д. Виницкий, П. Пашкевич. Звукооператор С. Юрцев. Директор картины В. Чайка. В ролях: В. Марецкая, Д. Сагал, П. Оленев, В. Марута, В. Белокуров.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Миклухо-Маклай». Научно-художественный фильм. Авторы сценария А. Спешнев и В. Волькенштейн. Научный консультант проф. Я. Рогинский. Постановка А. Разумного. Главный оператор Б. Петров, оператор П. Зотов. Художник Ф. Богуславский. Композитор Н. Крюков. Звукооператор А. Камионский. В ролях: С. Курилов, Г. Григорьева, М. Астангов, А. Максимов, Д. Бударов, Вейланд Родд, Р. Робинсон, Джим Колмогоров.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Подвиг разведчика». Авторы сценария М. Блейман, К. Исаев, М. Маклярский. Постановка Б. Барнета. Главный оператор Д. Демуцкий. Главный художник М. Уманский. Режиссеры А. Козырь, Г. Лишиц. Композиторы Д. Клебанов, О. Сандлер. Звукооператор А. Бабий. Директор картины М. Каминский. В ролях: П. Кадочников, А. Бучма, В. Добровольский, Д. Милютенко, С. Мартинсон, М. Романов, П. Аржанов, Е. Барнет, Е. Измайлова.

«Голубые дороги». Автор сценария Г. Колтунов. Постановка В. Брауна. Главный оператор И. Шеккер. Режиссер Т. Левчук. Художник И. Юцевич. Звукооператор А. Демиденко. Композиторы В. Гомоляко, Я. Цегляр. Директор картины Я. Израилев. В ролях: П. Кадочников, М. Калинкина, В. Добровольский, М. Романов, С. Столяров, Ю. Любимов.

МИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Новый дом». Автор сценария Е. Помещиков. Постановка В. Корш-Саблина. Гл. оператор В. Раппопорт. Художник А. Векслер. Композиторы И. Дунаевский и И. Любан. Звукооператор М. Шмелев. Директор картины С. Рабинов. В ролях: В. Хохряков, Е. Самойлов, Л. Смирнова, Л. Кмит, К. Сорокин, Н. Черкасов, Н. Боголюбов.

ТАШКЕНТСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Алишер Навои». Фильм выпущен на узбекском языке. Авторы сценария А. Спешнев, И. Султанов, Р. Уйгун, В. Шкловский. Постановка Камиля Ярматова. Оператор М. Краснянский Режиссер З. Сабитов. Главный художник В. Еремян. Композиторы Р. Глиер и Т. Садыков. Звукооператор Г. Сенчало. В ролях: Р. Хамраев, А. Исматов, А. Джалилов, Т. Назарова, С. Талипов, Р. Пирмухамедов, С. Юнусов, Л. Назрулаев, Ш. Азимов.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Алмазы». Автор сценария Н. Асанов. Постановка А. Оленина и И. Правова. Гл. оператор А. Сигаев. Художник В. Крылов. Композитор К. Кацман. Звукооператор Е. Нестеров. Директор картины Г. Лукин. В ролях: В. Ванин, В. Санаев, Н. Алисова, Л. Седова, Е. Агуров, И. Максимов-Кошкинский, А. Кожевникова.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Москва — столица СССР» Сценарный план И. Бачелис, Л. Степанова, Ф. Киселев. Режиссеры Л. Степанова и Ф. Киселев. Главные операторы В. Доброницкий и С. Семенов, операторы Ю. Монгловский, А. Хавчин, Г. Монгловская, О. Рейзман. Текст Л. Леонова и И. Бачелиса.

«Советская Литва». Автор сценария И.Бачелис. Режиссер И. Посельский. Операторы А. Левитан, А. Шафран, С Школьников.

«Слава Москве». Режиссеры И. Посельский, С. Бубрик, Я. Бабушкин. Фильм снимали 33 оператора. Текст И. Бачелиса, Ю. Каравкина, Ю. Смирнитского.

«День победившей страны». Сценарный план и текст Б. Агапова. Режиссеры И. Копалин и И. Сеткина, главные операторы М. Глидер и Т. Бунимович.

«30-ый Октябрь». Режиссеры И. Посельский, Л. Степанова, Ф. Киселев. Главные операторы И. Беляков, С. Семенов.

«Карело-Финская ССР». Режиссеры С. Гуров и Л. Кристи. Авторы текста Б. Агапов и Л. Браславский. Операторы А. Ерантман, А. Зенякин, М. Оцеп, Б. Соколов, Б. Шер, Л. Левитан, В. Максимович.

«Международный фестиваль молодежи». Автор-режиссер А. Ованесова. Главный оператор В. Ешурин. Операторы И. Бессарабов, Г. Симонов. Текст О. Савича.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Ленинград». Автор-режиссер Р. Кармен. Главный оператор-режиссер Е. Учитель. Операторы О. Иванов, Г. Трофимов, С. Фомин. Текст Вс. Вишневского и Вл. Лифшица.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Советская Украина». Авторы сценария Л. Первомайский и А. Кузнецов. Режиссеры М. Слуцкий и Г. Тасин. Главный оператор А. Кричевский, второй оператор Я. Авдеенко, операторы К. Богдан, В. Войтенко.

Редактор Н. А. ЛЕБЕДЕВ.
Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, Д. И. ЕРЕМИН, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ.

А—01413. Сд. в пр. 17/I—1948 г. Подп. к печ. 14/II—1948 г. Ф. б. 60x921/8 д. Т 4000 4 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в п. л. 60000

Типография «Известия». Москва, Пушкинская пл. 5. Зак. 141.

Цена 10 руб.

-6 МАР 1948

Всесоюзная книжная палата обяз. экз. 1948 г.

1625